المركز القومى للترجمة

لويس عوض

أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى

١

دراسة فى التأثير والتأثر

الطبعة الثانية

ترجمة: جمال الجزيرى / بهاء جاهين / إيزابيل كمال

تحرير ومراجعة: فاطمة موسى

المشروع القومى للترجمة

2/300

أسطورة برومثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى
دراسة فى التأثير والتأثر
(الجزء الأول)

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٣٠٠/ ٢
- أسطورة برومثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى
  دراسة فى التأثير والتأثر (ج١)
- لويس عوض
- جمال الجزيرى، بهاء جاهين
- فاطمة موسى
- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة

The Theme of Prometheus
in English and French
Literature:
A study in Literary Influences
by: Louis Awad

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

أسطورة برومثيوس
فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى
(دراسة فى التأثير والتأثر)
(الجزء الأول)

تأليـــــف: لويــس عوض
ترجمـــــة: جمال الجزيرى
بـــهاء جاهـــين
مراجعة وتحرير: فاطمـــة موسى



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦٣٦ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى: 7 - 294 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافـــاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

قائمة المحتويات

الجزء الأول

مقدمة

بروميثيوس وإبيمثيوس

إذا أردنا أن نكون فكرة شاملة عن أسطورة "بروميثيوس" "وإبيمثيوس"، لا يمكننا أن نقتصر على ما ذكره هسيود وإسخيلوس، بالرغم من أنهما المصدران الأساسيان للأسطورة(١) فعلينا أن نأخذ فى الحسبان أيضا بالقصص التى وصلت إلينا من العصور الكلاسيكية القديمة وما بعدها . وتمثل هذه القصص تقاليد مختلفة تكمل بعضها البعض ،وبالرغم مما يشوبها من تناقضات واختلافات ،فإننا نفيد من اختلافها بقدر إفادتنا من أوجه الشبه بينها.

يدل التنوع فى رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى فى تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضًا على مدى تطويع رموز قصة بروميثيوس وإبيمثيوس فى مدارس الفكر المختلفة، للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله. حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفى كل الحالات، يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وبالرغم من التراكمات والحذف والتحوير ،بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هى دون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهى تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التى ظهرت منذ بدء الخليقة ،وما زالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.

١- بروميثيوس

يمكننا أن نجمل الجوانب الأساسية فى حياة بروميثيوس فيما يلى:

١- ويقول إحدى الروايات أن بروميثيوس ابن يابتوس وكليمينيا "جميلة الكعبين"، وهما من الشخصيات التى يغلفها الغموض فى الأساطير الإغريقية، ونجد فى

رواية أخرى أنه ابن يابتوس وجايا تيميس، أى الأرض. كما أنه يعتبر فى رواية ثالثة ابن يابتوس وآسيا[٢].

٢- لم يكن برومثيوس من آلهة الأوليمب، ولكنه كان ماردا، يقل عنهم فى المكانة والدرجة، وفى حالات قليلة وصف نفسه على أنه إله أو وصفه الآخرون كذلك. وهنا تعبر كلمة إله عن تأكيد الذات، أو عن حقيقة مكانته فى نظام آخر من الأساطير لم يدركه الإغريق جيدا[٣].

٣- منحه انتماؤه المؤكد فى كثير من الروايات لجايا ثيميس قدرات تنبؤية، فلقد كان عرافا، الأمر الذى جعله بعيد البصيرة يعرف ما سيحدث، ويفسر هذا الأمر من خلال اشتقاق اسمه[٤].

٤- تقول بعض الروايات أنه كان رب العالم السفلى وقاضى الأموات فى هاديس، وربما ترجع هذه الروايات إلى أصله الأرضي.

٥- كان يلجأ دوما إلى المكائد والمكر، مما جعله يعرف بـ "الإبن المكار ليابتوس"

٦- انحاز لآلهة الأوليمب فى الحرب التى دارت بينهم وبين المردة، ومن خلال نصائحه الماكرة تمكن آلهة الأوليمب من الإطاحة بالمردة وتقييدهم فى ترتاروس، أى العالم السفلى الخاص بالمجرمين.

٧- استغل دهاءه فى خداع الآلهة عندما قدم لهم القرابين.

٨- كان القوة الخلاقة التى خلقت الجنس البشرى من الصلصال فى إحدى الروايات، وفى رواية أخري، قامت هذه القوة الخلاقة ببعث الحياة فى الصلصال، وفى رواية ثالثة قامت بعملية الخلق و بعث الحياة معا.

٩- كان أبا البشر ووالد الجنس البشرى من خلال اتحاده بزوجة غامضة، تقول الروايات إنها أسيا أو هسيون، أو باندورا. وهناك رواية مهمة جدا تقول إن أثينا أو منيرفا هى عشيقته. أما الروايات المشكوك فيها فتجعل عشيقته برونويا أو أكسيوثيا. وفى معظم هذه الروايات، إن لم تكن كلها، تظهر زوجة بروميثيوس على أنها بنت من بنات البحر أو عروس من عرائس البحر.

١٠- بعد أن تزوج، أنجب ولدا اسمه ديوكاليون. تسمى روايات أخرى هذا الولد هيلين، ليكوس، خميريوس أو أتينايوس، كما أن روايات مهمة تجعل له بنتا لا ولدا، و اسمها أيو، إيزيس، إسترا، أو باندورا. كما يطلق عليها أيضا بروميثا، بروفاسس، برونويا.

١١- بما انه كان ابن جايا تيميس، فكان اقرب إلى البشر منهم إلى الآلهة، وكان أكثر تعاطفا مع البشر وإحساسا بمشاكلهم. وكان يلقب بـ "صديق الإنسان"، لدرجة أنه أكثر نقادة حدة وخصومة، لم ينفوا عنة أنه الابن "العطوف" ليابتوس.

١٢- أنقذ البشر من دمار الطوفان الذى أطلقه عليهم زوس المهتاج الذى لم يرض بنقائص البشر. كلف برومثيوس ديوكاليون ببناء سفينة تطفو فوق الماء، وعندما انحسر الطوفان هبط ديوكاليون على قمة جبل برناسوس مع زوجته بيرا. وقام ديوكاليون وزوجته بخلق البشرية الجديدة بأن ألقيا حجارة خلف ظهريهما. وتختلف الروايات حول مكان الطوفان، فتذكر له أماكن مختلفة منها جبل برناسوس، وثيساليا، وهيموس، وسكثيا، ومصر، وتقول إحدى الروايات إن الطوفان حدث فى الحبشة.

١٣- سرق برومثيوس النار التى يحرسها الآلهة بعناية شديدة وأهداها للإنسان لكى ينقذه من البربرية والعقم. تقول بعض الروايات إنه حشا عصاه المجوفة باللهب من ورشة هفستوس وأثينا، وهناك روايات تؤكد أنه أشعل شعلته من عجلات مركبة الشمس، بينما تقول روايات أخرى إنه سرق النار من المردة العور. وهناك روايات تقول إنه اخترع النار ولم يسرقها. ثمة رواية قديمة جدا تؤكد أن هرمس هو الذى اخترع النار، وقام برومثيوس بوهبها للبشر، وفى أسطورة من بلاد أرجوس نجد أن خورنوريوس هو الذى وهب النار للبشر، وفى كل الحالات ترتبط نار برومثيوس بالشعلة أو العصا، وليس حجر الصوان(٥).

١٤- تذكر بعض الروايات أن أثينا لعبت دورا ما فى سرقة النار لأنها دلت برومثيوس خفية على مصدر النار. وفى هذه الروايات تظهر أثينا على أنها عشيقة برومثيوس(٦).

١٥- غالبا ما تذكر الروايات أن أثينا تدين بحياتها لبرومثيوس لأنها ولدت من رأس زوس عندما خبطها المارد برومثيوس بفأس أو بلطة. وبعض هذه الروايات تقول إن هفستوس وهرمس هما اللذان حررا أثينا من رأس الإله.

١٦- أدت نار برومثيوس إلى ازدهار الحضارة على الأرض، ومن خلالها تعلم البشر الفنون والعلوم، ومن هنا يعتبر برومثيوس مؤسس الحضارة، إلا أن

بعض الروايات تذكر أنه سرق النار لكي يبعث الحياة فى التمثال الذى صنعه للمرأة الأولى باندورا أو الرجل الأول ديوكاليون، أو الجنس البشرى ككل. ويذكر عدد من الروايات أن نار برومثيوس لا تمثل الحياة التى يشترك فيها الإنسان مع الحيوان، وإنما تمثل الروح أو ملكة الحكمة والتنبؤ، وتنظر بعض الروايات إلى هذه الروح على أنها لا تتعلق بالروح العادية، وإنما بالروح العليا. ولولا أن مسرحية برومثيوس واهب النار التى كتبها إسخيلوس قد ضاعت، لكنا عرفنا طبيعة نار برومثيوس[٧].

١٧- على كل حال يدين صانعوا الخزف والفخار، وربما أعضاء أكاديمية أفلاطون، ولا نقول الأكاديميين، أكثر عن أى فرد أخر من المجتمع، لصديق الإنسان. على الأقل اعتبره صانعوا الخزف والفخار إلههم الأكبر، وأقاموا له معبدا فى حيهم، المسمى كيرماكوس، حيث يعبدونه ويعبدون هفستوس وأثينا، كما أقيم له معبد أخر فى الأكاديمية، وعيد بروميثيا يقام على شرفه، حيث يتم الاحتفال بهبوط النار على الأرض فى عيد القناديل، فينظم سباق المشاعل، وفيه يتسابق اللاعبون الرياضيون من كرامايكوس إلى الأكاديمية وهم يحملون المشاعل.

١٨- وسواء أكان برومثيوس دب الحياة فى الصلصال الميت من خلال النار أم أنه عرف البشر بالفنون والعلوم، فإن ناره ترمز، عند البعض، للمعرفة العليا المحرمة، ومن هنا يأتى ارتباطها بالسحر، ويأتى السحر من مصر وآشور وكالدانيا[٨].

١٩- سعد البشر كثيرا بسرقة النار، بينما أثارت هذه السرقة حفيظة زوس. فأمر هفستوس بتقييد سارق النار فى عامود، حسب بعض الروايات، أو فى جبال القوقاز حسب روايات أخرى. وتقول بعض الروايات إن برومثيوس صلب ولم يقيد، كما أن هناك روايات تذكر أنه قيد في بارابمسادى فى جبال القوقاز الهندية.

٢٠- تذكر روايات أخرى أنه قيد فى كهف.

٢١- يقال إن برومثيوس ظل فى قيوده لمدة ٣٠ ألف سنة، وتتفاوت هذه المدة من رواية لأخرى.

٢٢- كان هناك صقر أو كلب صيد مجنح أو نسر ينهش كبد برومثيوس نهارا، وفى الليل ينمو هذا الكبد مرة أخرى، للأبد[٩].

٢٣- نبتت زهرة غريبة من الصديد المنساب من بروميثيوس، ويذهب البعض إلى أنها طبية، بينما يرى البعض الآخر أنها سامة، ويتفق الجميع على أنها ذات قيمة سحرية[١٠].

٢٤- نعت كل الكائنات آلام بروميثيوس، وعبرت بنات البحر عن النعى بما فيه الكفاية، ومن الجدير بالذكر أنهن أخوات زوجته. واعتاد البشر على وضع خواتم فى أصابعهم وأكاليل زهور فوق رؤوسهم وفى أعناقهم تخليدا لذكرى قيود بروميثيوس، مخلصهم الذى قيده الآلهة.

٢٥- تذكر بعض الروايات أن البشر تنكروا لبروميثيوس ووشوا به عند زوس بعد سرقة النار.

٢٦- نظر البعض إلى آلام بروميثيوس على أنها شبيهة بآلام المسيح، واعتبروه مخلصا، صلب فى سبيل إنقاذ الجنس البشرى[١١].

٢٧- يرى البعض الآخر أنه أقرب لآدم قبل السقوط، أو أنه الجانب الأرقى فى إبيمثيوس الذى يلعب دورا رئيسيا فى قصة السقوط من الجنة وفقدان العصر الذهبى[١٢].

٢٨- كما أن هناك من يسخطون على عصيانه للإله، ويعتبرونه شيطانا ويقرنونه بالحية[١٣].

٢٩- تذكر بعض الروايات أن بروميثيوس كان ملكا على مصر فى عهد سيريوس الذى فاض النيل فى زمانه ودمر الأرض، وهنا يحل النيل محل الصقر الذى ينهش كبد بروميثيوس. وعندما فاقت آلامه وأحزانه الحد، فكر بروميثيوس فى الانتحار، لكن هرقل تحكم فى مياه النهر وخلصه. وأحيانا تذكر روايات أخرى أن هذه القصة حدثت فى سكيثيا.

٣٠- عندما كان بروميثيوس مقيدا فى أغلاله، قامت أيو، بنت أناخوس، ملك أرجوس، بالتجول حول المارد الموثوق، وأيو هذه فتاة عذراء كان زوس يحبها ويطاردها، فحولتها هيرا الغيورة إلى عجلة، وعندما كانت تتجول حول المارد لدغتها ذبابة ماشية وجعلتها تهتاج وتتنقل من مكان لآخر بجنون. وهنا تنبأ بروميثيوس بالمصائب التى ستحل عليها، فقال إنها ستجوب الأرض فى شكل بقرة، إلى أن تعيدها يد زوس إلى هيئتها البشرية، ووصف لها طريق جولاتها القادمة.

٣١- كان عند برومتيوس سر رهيب يسمى سر تيتيس ، كشف جزءا منه لايو: ويتمثل هذا السر فى أن زوس عنده شهوة عارمة لعذراء ستلد له "ولدا أعظم من أبيه". سيتخلص هذا الولد من أبيه، إذا لم يتم إطلاق سراح برومثيوس ليحافظ على عرش زوس. أما بالنسبة لأيو، فهى التى تلد بطل الجيل الرابع عشر الذى يخلص برومثيوس من قيوده. وبما أن أيو نفسها عذراء وتتعقبها شهوة زوس، فان السر انكشف نصفه. لكن برومثيوس لم يذكر اسم العذراء، مما يثير بلبلة أيو وبلبلتنا نحن كقراء.

٣٢- قلق زوس على عرشه و أرسل هرمس لينتزع السر من برومثيوس ، لكن المارد رده خائبا . وبالرغم من أن هرمس زاد من عذاب برومثيوس ، إلا أن المارد لم يستسلم و احتمل العذاب فى بطولة و جلد.

٣٣- تذكر جميع الروايات أن أغلال برومثيوس فكت فى النهاية. ولكننا لا نعرف كيف تم ذلك، فلقد فقدت مسرحية **برومثيوس طليقا** لإسخيلوس، تلك المسرحية التى كان بإمكانها أن تقدم لنا تفسيرا متجانسا لكل هذا. تذكر الروايات أن هرقل نهض لإنجاز أعماله فى الجيل الرابع عشر، وكان عمله الحادى عشر يتمثل فى التصويب على الصقر و تحرير برومثيوس ، ربما "بإرادة زوس". يبدو أنه صدر عفو عام قرب النهاية ، حيث تذكر الروايات أن زوس عفا عن كل المردة. وقام برومثيوس بتعليم هرقل كيف يحصل على تفاحات هيرا التى تحرسها العرائس الهسبريات الأربع. وفعلا حصل عليها هرقل فى إنجازه عمله الثانى عشر والأخير. وكان هرقل أول إنسان يرقى إلى مرتبة الألوهية وسكن مع الآلهة. وقام هرقل بحرق جثته حتى تصير رمادا وتخلص من الفناء ليصبح خالدا، كما أن برومثيوس أصبح إلها من آلهة الأوليمب أيضا.

تقول إحدى الروايات إن برومثيوس تاب عن عصيانه السابق لزوس وكشف له عن سر ثيتيس مما أدى إلى خلاصه. وتذكر رواية أخرى أنه لم يتم صلح بين زوس و برومثيوس، إذ أقسم برومثيوس ألا ينقذ عرش زوس إلا إذا أطلق سراحه أولا، كما أن زوس أقسم أيضا ألا يطلق سراحه إلا إذا كشف له سر ثيتيس. وحدثت المعجزة عندما أصيب السنطور خيرون إصابة قاتلة من سهم طائش من قوس هرقل. وبما أن خيرون كان خالدا، فإنه تمنى الموت دون جدوى، و حتى يتخلص من عذابه، عرض نفسه لبرومثيوس الموثوق بالأغلال، إذا منحه زوس راحة أبدية، مما وضع زوس أمام الأمر

الواقع لأن شرطه تحقق، فسمح لهرقل أن يفك أغلال بروميثيوس. ويقال أن هرقل عبر المحيط فى "قدح أبولو" حتى يحرر بروميثيوس.

يروى أنه عندما كشف بروميثيوس اسم ثيتيس، قام زوس بتزويج عروس البحر النيرية لبليوس حتى يتجنب الكارثة التى تحيق به، وأنجبت عروس البحر لبليوس أخيل سريع الخطى.

٢-إبيمثيوس

تتمثل النقاط الأساسية فى حياة إبيمثيوس فيما يلى:

١- كان إبيمثيوس أخا بروميثيوس، وبالتالى كان ماردا مثله، ينتمى لنفس السلالة.

٢- يدل اسمه على أنه يقف على طرفى النقيض من بروميثيوس. فلا يمتلك شيء من ذكاء بروميثيوس أو قدرته على التنبؤ أو بطولته المقدامة، فلقد كان لا يحتاط المستقبل، كما كان يميل للخطأ. وتكشف أوصاف شخصيته أنه لم يكن مستقلا عن بروميثيوس، بل كان الوجه الآخر لبروميثيوس الذى يمثل ذاته الدنيا.

٣- بعد سرقة النار عاقب زوس بروميثيوس بأنه أوثقه بالأغلال، كما أنه عاقب إبيمثيوس بأنه عرضه لتجربة قاتلة أدت إلى تدميره التام وتدمير سلالته. لأن رب الأرباب أمر هفستوس بأن يخلق امرأة بارعة الجمال، وقدم لها كل إله من الآلهة هدايا كبيرة، وكان اسمها باندورا وتعنى "هبة كل الآلهة" لإبيمثيوس. وتعرف بالمرأة الأولى وأم البشر. وسلم لها زوس صندوقا مغلقا بإحكام، بديع الصنع، يحتوى على كل الشرور، وأوصلها هرمس إلى إبيمثيوس بناء على أمر زوس. وخشى بروميثيوس أن يكون فى الأمر شرك نصبه له زوس، فحذر أخيه من قبول أية هدايا من الآلهة، إلا أن إبيمثيوس فتن بجمال باندورا واستسلم لإغرائها، وعندما رفعت باندورا غطاء الصندوق تطايرت كل الشرور وملأت العالم فأغلقت الصندوق ولم يبقى فيه إلا الأمل. ومن هنا امتلأ عالم البشر بالشرور والأمراض والرزايا والآثام والمصائب و الشيخوخة بسبب حماقة إبيمثيوس، وبذلك فقد الإنسان العصر الذهبى، ويقى الأمل فى قاع صندوق باندورا.

٤- كان البشر يعيشون فى العصر الذهبى قبل سقوط إبيمثيوس، كما كانوا يعيشون فى عصور الهمجية والوحشية قبل جريمة برومثيوس.

٥- من الغريب أن يخلق هفستوس، إله الحدادة، باندورا من الصلصال، لذلك تقول بعض الروايات إن خالقها هو برومثيوس نفسه، الإله الأكبر لصانعى الخزف والفخار. لكن يرتبط ميلاد باندورا بشاكوش إبيمثيوس الذى دق به جايا، الأرض ورأينا كيف أن ميلاد أثينا ارتبط بفأس برومثيوس الذى قذف رأس زوس، إذ كان برومثيوس الإله الأكبر للحدادين أيضا.

٦- وهناك رواية قديمة جدا تقول إن برومثيوس، وليس إبيمثيوس، هو زوج باندورا، وربما تعتمد هذه الرواية على الاعتقاد بأن برومثيوس وإبيمثيوس وجهان لشخص واحد.

٧- وهناك من يقول إن إبيمثيوس، وليس باندورا، هو الذى رفع غطاء الصندوق.

٨- وهناك من يعتقد أن باندورا لم تحمل صندوقا وإنما خزانة.

٩- كما أن هناك من يعتقد أن صندوق باندورا أو خزانتها لم تكن مليئة بالشرور، بل بالخيرات.

١٠- وكما يروى أن برومثيوس و برونويا هما والدا ديوكاليون، يروى أيضا أن إبيمثيوس وباندورا هما والدا بيرا، زوجة ديوكاليون. كما يذكر أيضا أسماء أبناء آخرين لإبيمثيوس وباندورا.

١١- ولد ديوكاليون وبيرا هيلين جد الهيلينين.

١٢- وفى رواية قديمة مشكوك فى صحتها، جامعت باندورا زوس وأنجبت منه جرايكوس، جد الإغريق.

١٣- وهناك مدرسة مهمة جدا اعتبرت باندورا تجسيدا للطبيعة الأم، مما يوحى بأنها كانت بنت الكلمة، كلمة زوس، مما يقابل أثينا، بنت العقل، عقل زوس(١٤).

١٤- وتساوى الرواية نفسها بين إبيمثيوس وآدم، حيث تصفه بأنه ضعيف العقل ومنغمس فى لذاته الجسدية، فى مقابل برومثيوس واسع العقل الذى رفعه زهده إلى مصاف الحكماء(١٥).

هوامش المقدمة

[١] انظر هسيود: **أنساب الآلهة**، و الأعمال والأيام؛ بالإضافة إلى مسرحية بروميثيوس في الأغلال لإسخيلوس.

[٢] يقول هسيود في **أنساب الآلهة** إن يابتوس تزوج العذراء كليمينيا بنت أوقيانوس. كما يقول إسخيلوس في **بروميثيوس في الأغلال** إن بروميثيوس الابن النجيب راجح العقل لثيميس، رأيه صائب ويسدي للناس النصيحة. كما أن هناك من يذكر أن بروميثيوس ابن آسيا ويابتوس.

[٣] في بروميثيوس في الأغلال لإسخيلوس، يقول هفستوس عن بروميثيوس إنه إله ولا يجبن أمام غضب الآلهة. ويقول بروميثيوس في المسرحية نفسها إنه ضحية شر الآلهة بالرغم من أنه إله مثلهم. من الملاحظ أن بروميثيوس إله في نظر نفسه ونظر هفستوس فقط، لأن هفستوس رب نار مثله، ولا يخجل من أن يعلن أنه قريب بروميثيوس. والإغريق بوجه عام يعتبرون أربابهم فقط آلهة، أما أرباب البلاد الأخرى فيعتبرونهم مجرد مردة. لذلك فإن بروميثيوس إله، وربما كان أرقى من آلهة الأوليمب الذين يطلق عليهم "الآلهة محدثي النعمة"، أي من صاروا آلهة، ولم يكونوا كذلك في الأصل، أو من استولوا على السلطة والألوهية بقوتهم.

[٤] انظر بندار. **إله الأوليمب**؛ وإسخيلوس: **بروميثيوس في الأغلال**؛ وأرستوفانيس. **الطيور**.

[٥] يقول أفلاطون في **بروتاجوراس** إن بروميثيوس تسلل خفية إلى ورشة أثينا وهفستوس، وسرق النار وأهداها للبشر. أما سرفيوس وفلجنتيوس فيقولان إن بروميثيوس وضع عصاه المجوفة في مركبة فيبوس خفية وسرق قبسا من النار. ويقول يوربيديس في المردة العور إن المارد أفقد هؤلاء **المردة العور** قدرتهم على صنع النار. أما بلني وديودروس الصقلي فيقولان إن بروميثيوس اخترع النار بإن قدح حجرين ببعضهما بعضا. يقول فريزر وآخرون إنه كان هناك عصاتين إحداهما تمثل الرجل والأخرى مجوفة وتمثل الأنثى. وتحشى فجوة العصا الأنثى بجمّار جاف، سواء أكان جمّار نخلة أم أي شجرة أخرى، وبعد ذلك تلتف العصا الذكر بالعصا الأنثى ويدوران بسرعة حول بعضهما بعضا، فيولد احتكاكهما شرارة تشعل النار في الجمار الجاف.

[٦] يقول دوريس من ساموس إن بروميثيوس وأثينا كانا عشيقين. ويقول لوسيان إن أثينا لعبت دورا في عملية الخلق لأنها ساعدت بروميثيوس. وصارت هذه الفكرة من الموضوعات السائدة في العصور الوسطى وعصر النهضة. في العصور القديمة كانت أثينا خليلة هفستوس، لا خليلة بروميثيوس، حيث يعتبر هفستوس رب النار وقوة خلاقة، وهو أكثر طيبة وحبا للخير من بروميثبوس. إلا أن اقترانها ببروميثيوس في المذابح والمعابد يدل على أن هناك رابطة طبيعية بين بروميثيوس وأثينا، على الأقل فيما يخص سرقة النار.

[٧] لا يحدد هسيود السبب في أن بروميثيوس وهب النار للبشر. وفي **بروميثيوس في الأغلال**، يقول إسخيلوس إن النار أساس الفنون والعلوم، وبروميثيوس بطل حضارة علّم البشر الحساب وعلم الفلك والزراعة وصناعة المعادن والعمارة وبناء السفن والطب والسحر والعرافة، أي علمهم كل شيء بداية من تدجين الحيوانات واستئناسها حتى القراءة والكتابة.

[٨] يرى إسخيلوس فى **بروميثيوس فى الأغلال** أن بروميثيوس علم البشر علم النجوم، كما علمهم التداوى بالأعشاب، والعرافة ومعرفة الغيب، وكلها تنتمى لمعرفة الساحر أو الكيميائى الساحر. كما أن القديس أوغسطين يربط المارد بعلوم مصر وآشور وكالدانيا.

[٩] يقول هسيود إنه صقر، بينما يقول إسخيلوس إنه كلب صيد مجنح، أما هوراس فيذكر أنه نسر. وفى كل الأحوال، فضل الإغريق الصقر، بينما فضل الرومان النسر.

[١٠] فى **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، يعتبر بروميثيوس مؤسس علم الطب. ويقول أبولونيوس من رودوس إن نباتا نبت من الصديد السائل من بروميثيوس، وخرج من ذلك النبات رقية تسمى رقية بروميتيوس محفوظة فى قبعة ميديا، وتستخدم كمرهم يجعل الإنسان لا يتأثر بالطعنات أو الأسلحة، كما أنه يحصنه ضد النار. ويذكر بروبرتيوس عشبا سحريا يجمع من تلال بروميتيوس، وهو عشب يلم شمل العشاق. ويقول فاليريوس فلاكوس إن هذا العشب عشب الفحولة والقوة، وزهرته لا تذبل أبدا ولا تتأثر بالبرق أو الرعد. ويضيف أن المارد تألم عندما قطعت ميديا هذا العشب بمنجل. ويقول سينيكا فى **ميديا** إن قمم جبال القوقاز امتلأت بصديد بروميثيوس، ونبتت من هذا الصديد نباتات يدهن بها العرب الأغنياء سهامهم. ويذكر إليان فى كتابه **التاريخ الطبيعى** إن هذا النبات تعزيمة تبعد الشيخوخة وتجعل الإنسان يتمتع بالشباب الدائم طول العمر، لكنه يقول إن زوس منح هذا النبات لأولئك الذين وشوا ببروميثيوس بعد سرقة النار.

[١١] إن آباء الكنيسة الأوائل والأفلاطونيين المسيحيين بالإسكندرية هم المسئولون عن رسم هذه الصورة لبروميثيوس. يقول بروكلوس إن الثالوث المقدس يشمل الآب والخالق والعالم. اعتقد الأفلاطونيون المسيحيون أن الإله خلق المسيح لكى يخلق العالم بدوره، الأمر الذى يجعل المسيح يلعب دور القوة الخلاقة، ومن ثم تتشابه آلامه بآلام بروميثيوس.

[١٢] يعتبر الغنوصيون، خاصة زوزيموس وجامبليكوس، أن قصة بروميثيوس وإبيمثيوس هى قصة سقوط الإنسان. يقول زوزيموس إن اليهود والكتابات المقدسة لهرمس تذكر ذلك عن إنسان الضوء ومرشده ابن الإله، وعن آدم الأرضى ومرشده المزور الذى يدعى أنه ابن الإله لكى يضللنا. إلا أن الإغريق يطلقون على آدم الأرضى اسم إبيمثيوس ، ذلك الذى يحذره عقله (أى أخوه بروميثيوس) من أن يقبل هدايا زوس. وبروميثيوس، أى العقل، يفسر كل الأشياء، ورأيه صائب فى كل الأمور لذلك يبدى المشورة دوما لمن لهم عقول يفهمون بها ولهم آذان يسمعون بها. أما الذين طمست عقولهم وبقيت آذانهم التى لا تفقه ما تسمع فهم "مواكب القدر"، أى من يخضعون للقدر ويمشون وراءه.

[١٣] لا ينظر هسيود إلى بروميثيوس نظرة استحسان، بل نظرة استهجان. يروى إليان فى **التاريخ الطبيعى** إن زوس كافأ الذين وشوا ببروميوس بعد سرقة النار بتعزيمة سحرية تحفظ الشباب الدائم، فوضعوها على ظهر جحش، وكانت الحرارة شديدة فى الصيف، ولم يستطع الجحش الظامئ أن يروى عطشه لأن الحية دبسوس كانت تحرس مورد الماء. ووافقت هذه الحية أن تترك الجحش يشرب من المورد مقابل أن يعطيها تعزيمة الشباب الدائم. ومن الملاحظ أن تعزيمة الشباب الدائم هذه هى بروميثيوس نفسه فى صورة مجاز مرسل يتخذ شكل زهرة الآلام السحرية، تلك الزهرة التى نبتت من صديد بروميثيوس، ويرتبط الشباب الدائم بالعطش الدائم. فيبدو أن الحية دبسوس هى النظير الحيوانى لبروميثيوس نفسه.

[١٤] "منيرفا العالم"، ٧، فى **ثلاثة عظماء يدعون هرمس** لميد، حيث يقول إنه عندما قال الآلهة ذلك، ابتسم زوس وأمر الطبيعة أن تنهض. وخرجت من كلمته فاتنة رائعة جمالها يفوق الوصف جذبت أنظار

جميع الآلهة فحملقوا فيها مشدوهين. ورحب بها الإله ومنحها الخصوبة، الأمر الذى يفسر اشتراك جميع الآلهة فى خلق الطبيعة.

[١٥] يقول زوزيموس إن هرمس وزرادشت يريان أن جنس محبى الحكمة أسمى من القدر، فلا يبتهجون بهباته لأنهم زهدوا فى مباهج الحياة، ولا تصيبهم شروره لأنهم يرفضون هداياه .ما أنهم يحاولون أن يقضوا على هذه الشرور. لذلك حذر بروميثيوس إبيمثيوس من أن يقبل هدية زوس الذى يحكم الأوليمب، ومن ثم نصحه أن يرجع هدايا زوس لأن هذه الهدايا هى القدر.

على هامش نص إسخيلوس

يعتبر القدماء أن بروميثيوس يمثل القوة الخلاقة. وقد شعروا بالحاجة إلى هذه القوة لأنهم لم يكن عندهم علم لاهوت فلسفي يشرح لهم سبب وجود الشر في الخلق. وافترضوا مثلنا أن رب الأرباب يمثل مجموع الصفات الكاملة، وبالتالى لا يمكن أن يكون هو الذى خلق العالم الناقص. لذلك افترضوا وجود صانع ذى مرتبة أدنى من رب الأرباب، قوة خلاقة ناقصة، ومسؤولة عن نقائص العالم. وبما أنه خالق متدن، فلا يمكن أن يخلق إلا عالما متدنيا، عالم من الصلصال البار، عالم يفتقد الروح المتقدة، لأن النار تخص رب الأرباب وحده. وسرقت القوة الخلاقة "النار"من رب الأرباب لكى يبعث الحياة فى خلقه الصلصالي. وهكذا بدأت قصة بروميثيوس.

عندما ننتقل من أسطورة بروميثيوس إلى أول معالجة فنية لها، ألا وهى ثلاثية إسخيلوس عن بروميثيوس، من الطبيعى أن نفترض أن قصة القوة الخلاقة تتناول قصة الخلق. وبما أن جزأين من ثلاثية إسخيلوس مفقودان، وهما **بروميثيوس واهب النار، وبروميثيوس طليقا**، فقد ضاعت علينا الفرصة فى أن نعرف كيف تناول إسخيلوس قصة الخلق أو القيمة الأخلاقية أو الميتافيزيقية التى أضفاها إسخيلوس على الكائنات الرمزية التى تظهر فى القصة. ولا يمكنا أن نستنبط مجرى الأحداث بدقة من **بروميثيوس فى الأغلال**، أو من الأجزاء المتبقية من العملين المفقودين، لذلك علينا أن نفحص ما تبقى من نص إسخيلوس فى ضوء دلائل خارجية. وقبل أن نحاول تصور الاتجاهات المحتملة فى الجزأين المفقودين للثلاثية، علينا أن نتعرف على المبادئ الأساسية فى فكر إسخيلوس.

عندما ذكر شيشرون إن إسخيلوس كان من مدرسة فيثاغورث، ربما كشف هذا القول عن اعتقاد شائع عنه يرجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد. وعندما يقول أرستوفانيس عن إسخيلوس فى **الضفادع** إنه متحفظ دينيا، فيجب علينا أن نأخذ شهادته فى الحسبان. فلقد كان القدماء يعرفون إسخيلوس جيدا، وعلى دراية مباشرة بمسرحياته وبكل القضايا التى أثارت الجدل فى العصر الأتيكي.

تجعلنا هذه الدلائل نضع إسخيلوس فى قلب تراث المعرفة بالإله، ذلك التراث الذى يمتد من فيثاغورث إلى تراث هرمس ترسمجستوس، وهنا يحتل أفلاطون مكانة القديس الأكبر لهذا التراث، ويحتل الأفلاطونيون المحدثون، سواء أكانوا وثنيين أو

مسيحيين، مكانة الالهة المتأخرين. لذلك علينا ان ننتقل إلى فيتاغورث وافلاطون حتى نكون فكرة متناسقة عن أفكار إسخيلوس الأساسية.

إن العقاب الذى ألحقته الآلهة ببرومثيوس يعلى من القضية المثيرة للقلق فى علم اللاهوت الفلسفي، تلك القضية التى يسميها أفلاطون غيرة الآلهة. يقول أفلاطون عن الإله فى **تيماوس** ٣٠ "أنه خيّر، ولا يمكن أن يشعر الخير بالغيرة من أى شيء مطلقا. وما دام كذلك، تمنى أن تقترب الأشياء كلها من صفاته بأكبر قدر ممكن. وهذا هو أصل الخلق والعالم، إذا اعتمدنا على شهادة الحكماء: شاء الإله ن تكون كل الأشياء خيرة تخلوا من الشر، مادام هذا ممكنا". تمكننا هذه الفقرة من فهم القضايا الأخلاقية والميتافيزيقية الأساسية فى أعمال إسخيلوس.

علينا أن ننظر إلى الصراع بين زوس وبرومثيوس على أنه صراع يجسد الصراع بين الفكرتين الأفلاطونيتين: العقل والضرورة. العقل يمثل مجموع الكمال الأولي، ويحتفظ بنقائه الأصلى طالما ظل فى نطاق الفكرة. لكن العقل يميل إلى المادة، الأمر الذى يكشف عن رغبة العقل فى أن يتجسد فى شيء خارجي ملموس، ومن هنا نجد الخلق تعبيرا عن هذا الميل وهذه الرغبة، ويلعب الحب دور العامل الحركى السامى فى هذا الخلق، وبذلك يكون الحب ضرورة لا فرار منها، ضرورة تمارس سلطانها على العقل نفسه. فى الحقيقة، يعتبر الحب الضرورة الوحيدة التى تخضع العقل لسلطانها، وعندما قيد زوس المردة، أى الجوانب الدنيا منه، انتصر على كل الضرورات التى تحد من طبيعته، إلا ضرورة واحدة، ألا وهى ضرورة الضرورات، أى الحب، الذى يعتبره برومثيوس الرمز البشرى له، وهنا يظهر برومثيوس على أنه أداة زوس نفسه للهبوط إلى حالة التوليد، أى الهبوط إلى طبيعته الذكورية أو الجنسية. فالحب هو الشيء الوحيد فى الوجود الذى يحد من سلطان العقل، الأمر الذى يجعله قوة ثانية فى الكون. ولكى يصبح العقل مطلقا، عليه أن يساير الحب أو الضرورة. مما يفسر قيام زوس بتقييد برومثيوس، فلقد قيده ليصير مطلقا.

فى عملية تجسد العقل فى المادة التى تعرف بعملية الخلق، يؤدى نقص المادة إلى تشويه الكمال الأولى الأصلى للعقل. ويفسر أفلاطون ذلك فى كل كتاباته، وليس **تيماوس** فحسب، ويمكننا أن نلخص هذا التفسير كما يلي: لا يمكن لأية صورة أن تكون كاملة كمال الشيء الذى تمثله، وبما أن الكون مجرد صورة من زوس، فإنه يشوه الكمال الأصلى للعقل، ومن هنا يأتى نقص الخلق. فالخلق خطيئة فى حد ذاته، بل هو خطيئة الخطايا، الخطيئة الأولى، كانت الخطيئة الأولى وستظل كامنة فى كل خلق. لابد

أن تعاقب الخطيئة، حتى لو كانت فى زوس نفسه، بل يعظم جرمها إذا كانت فى زوس نفسه. فالخطيئة الأولى لا تمثل مجرد صفة من صفات برومثيوس ومخلوقاته، وإنما صفة من صفات زوس نفسه. وإذا قدر للقدماء أن يستخدموا مصطلحاتنا، لتحدثوا عن سقوط الإله، وليس سقوط الإنسان. وهذا ما قصده إسخيلوس عندما تحدث عن سقوط زوس. وعندما أدرك إسخيلوس الضرورة التى تستلزم السقوط، تحدث أيضا عن الفساد الفطرى لزوس، كما تحدث عن الفساد الفطرى للإنسان.

لم ير أفلاطون فى الأمر فسادا، وإنما عيبا أو نقصا. فالفساد كلمة حمالة أوجه، فضل أفلاطون أن يستخدم وصفا نقيا. أما بالنسبة لإسخيلوس، فإن وسيلته المسرحية فرضت عليه أن يستخدم كلمات حمّالة أوجه، لذلك تحدث بصراحة عن سقوط زوس وعن فساد زوس. يقول برومثيوس لأيو إن زوس سيسقط بسبب خطئه الحمقاء: "سيتزوج زواجا يورثه غما فى قادم الأيام"، ويتنبأ بزواج زوس بعذراء العالم، تلك العذراء التى تختلف الروايات حول اسمها، فيطلق عليها أحيانا اسم أيو، وأحيانا هسيون، وأحيانا ثيتيس. أما الاسم الذى يرد فى روايات كثيرة فهو باندورا. إنه نفس الزواج الذى أدى إلى سقوط إبيمثيوس، فإبيمثيوس، مثل برومثيوس، اسم أخر للطبيعة المتدنية من زوس، أو للحب الخلاق فى زوس.

عندما تصور أفلاطون مشكلة الخلق، كان عليه أن يفسر أصل الشر. ويجيب على نفس السؤال الذى أثير على مر القرون إلى أن صيغ صراحة فى **اعترافات** سيمون ماجنوس: من يستطيع أن يمنع الشر ولا يمنعه فهو شر فى حد ذاته. حتى آباء الكنيسة أثاروا نفس القضية وعبروا عن نفس القلق، فيقول إرنايوس: " لا أستطيع أن أجزم القول بأن الإله صانع كل هذا". فلقد اتضح لهم أن الإله ناقص الخيرية أو القدرة المطلقة. لكن أفلاطون والأفلاطونيين وكل الفيثاغورثيين الغنزصيين فضلوا أن يشكوا فى القدرة المطلقة للإله دون أن ينازعهم أدنى شك فى خيريته. فالإله كامل الخيرية وأراد أن يكون كل شيء خيرا، وألا يكون أى شيء شرا. وإذا تسلل الشر إلى العالم أثناء عملية الخلق، فإن ذلك خطأ القوة الخلاقة أو خطأ الضرورة التى تتوسط بين الفكرة الكاملة والصورة الناقصة. فالضرورة قوة ثانية تحد من سلطان العقل على الكون. "بين التصور والخلق يسقط الظل"، والظل هنا القوة الخلاقة، أى برومثيوس نفسه، الذى يصفه شلى فيما بأنه ظل ديموجورجون.

تمثلت الهرطقة المانوية فى النظر إلى مبدأ الخير (الإله) ومبدأ الشر (القوة الخلاقة) على أنهما منفصلتان عن بعضهما بعضا، ويستبعدان بعضهما بعضا، وبالتالى على

انهما كيانان متعارضان يتصارعان صراعا كونيا على سيادة الكون نفسه. وفى مثل هذه الملحمة، يعتبر التقابل جوهريا، والصراع لا يمكن أن يحل، فلا يمكن أن يسود السلام فى الكون إلا إذا قضى أحدهما على الآخر. وفضلت المانوية أن تقضى على القوة الخلاقة، لأسباب أخلاقية، وفى الثنائية السوداء و البيضاء لزرادشت لم يكن هناك أى إمكانية "للتصالح".

لم يكن الأمر كذلك عند الإغريق. ففى التصور الإغريقى للوجود، كان العقل (الإله) والضرورة (القوة الخلاقة) وجهان لطبيعة الإله المزدوجة، فيمثل العقل ذاته العليا وتمثل الضرورة ذاته الدنيا. لذلك فالصراع بين زوس وبرومثيوس صراع داخلي، داخل الإله ذاته، إنه صراع بين نقيضين ينبعثان من الفكرة الأولى الواحدة ذاتها. ففى مرحلة معينة من نمو الفكرة تصطرع هذه الفكرة مع نفسها، ولا يستطيع زوس تدمير برومثيوس، لأن برومثيوس لا يمكن أن يدمر، فزوس عندما يدمره يدمر نفسه. وهذه القرابة الداخلية ووحدة الأصل والاعتماد المتبادل يدلون على دمج المتناقضين وتآلفهما النهائى فى شكل هرقل، الذى يرمز للتصالح النهائي. ففى التصور الإغريقى للوجود، لا يعتبر التقابل جوهريا لأن المتناقضين المتخاصمين ليسا معاصرين لبعضهما أو متساوين فى الأبدية، لكنهما يخضعان لجوهر واحد قدير يشمل كل تناقض وكل تناغم فى الوجود. فيدل تقييد زوس لبرومثيوس على أن العقل تمكن أخيرا من أن يتحكم فى الضرورة، الأمر الذى يدل على مرحلة متقدمة من وحدانية الإله. إنها المرحلة الأخيرة من الفكرة متجسدة فى زوس، الذى طهر نفسه من التوليد المخطئ الذى يحدث من خلال الضرورة غير النقية، وتمثل هذا التطهير فى قيام زوس بالتمثيل بجسده فى شكل بروميوس. فزوس الموجود فى برومثيوس هو الذى كفّر عن سرقة النار وبعث الحياة فى الكون ويدل صعود برومثيوس إلى مرتبة الآلهة الأوليمبيين على أن زوس صار واحدا أخيرا من خلال تكفيره الطويل عن ذنبه. يتزامن فك أغلال برومثيوس مع إلغاء الضرورة فى نهاية الوجود الزمني، أى عند استعادة العصر الذهبى الذى يتوج فيه العقل إلها لا ينازعه شيء. إلا أن هذا العصر الذهبى الثانى يختلف عن العصر الذهبى الأول الذى كان عقيما ساكنا يخلوا كماله من الحركة والخصوبة. ففى العصر الذهبى الثانى يصير العقل قادرا على التوليد بدون خطيئة والخلق بدون نقص أو عيب، فها نحن فى جزائر المباركين، فى بساتين الهسبريات، أى العرائس الأربع اللاتى يحرسن تفاحات هيرا.

إذا كانت تجربة إبيمثيوس تلقى الضوء على تجربة برومثيوس، فإن زوس مشترك فى سرقة النار كما أنه مشترك فى خلق باندورا، حيث أن هذين الحدثين يمثلان

السقوط على مستويين مختلفين. إن خلق باندورا بناء على أوامر زوس للإيقاع بإبيمثيوس يوحي أن زوس نفسه قدر السقوط سلفا بطريقة غير مباشرة. فمعرفته بنتيجة الاختيار تحمله المسؤولية عن السقوط، فهو مسؤول عنه لأنه قبله، وقبله لأنه الوسيلة الوحيدة لخلق العالم، أى سقوط العقل من خلال الحب. أما الزعم بأن إبيمثيوس كان حر الإرادة، فما هو إلا تبرير أخلاقى يبرر به زوس العذاب الذى نتج عن ذلك. لكننا نبسّط المشكلة هنا تبسيطا مخلاء الأمر الذى يصور زوس على أنه طاغية كريه يدبر الدسائس، وهذه فكرة تجافي الحقيقة تماما. فتتمثل الحقيقة فى أن إبيمثيوس، مثل بروميثيوس، يرتبط بزوس ارتباط الضرورة بالعقل، ومن هنا يعتبر إبيمثيوس جانبا متدنيا من زوس، وأداة للتوليد. فلكى يخلق زوس العالم، كان عليه أن يلقّح باندورا من إبيمثيوس، أى من القوة الخلاقة. بمعنى آخر أملى زوس كضرورة سقوطه من خلال إبيمثيوس، وخطط لذلك من خلال خلق باندورا، لكن زوس كعقل ليس له يد فى ذلك. على العكس تماما، كان زوس كعقل ساخطا على قبوله باندورا. لذلك عاقب نفسه فى شخص إبيمثيوس، كما عاقب نفسه فى شخص بروميثيوس. يكمن الفساد الفطرى لزوس فى أن الضرورة، أو الميل إلى السقوط من خلال الخلق، ليس غريبا عليه، لأنه جزء من طبيعته. بالمثل، يمكننا الزعم بأن سرقة النار تمت من خلال الضرورة نفسها فى زوس، بالرغم من أن عقله لم يقبل ذلك. وإذا قرأنا كتاب هسيود بتمعن أدركنا أن زوس كان يعرف كل خطط بروميثيوس، بينما ظن بروميثيوس أنه "يخدع عقل زوس" على الدوام. كان عقل زوس واعيا بدسائس المارد، سواء فى سرقة النار أم فى التوزيع غير العادل للقرابين، ذلك التوزيع الذى يعتبر رمزا آخر للقوة الخلاقة، ذلك لأن زوس كضرورة هو الذى خدع زوس كعقل، وانتهى هذا الصراع بين جانبى زوس بأن قام العقل بتقييد الضرورة، أى أن زوس قيد نفسه.

وهنا تتضح الفكرة الرئيسية فى **تايموس** لأفلاطون. فلقد اضطهد زوس بروميثيوس لأن زوس أراد أن يكون كل شيء "مثله بأكبر قدر ممكن"، وكان بروميثيوس مشوبا بالنقائص، لذلك كان يقف حجر عثرة بينه وبين الخلق الكامل . لذلك لم يكن " أبوا الآلهة والبشر"، كما يصف هسيود زوس دوما غيورا من القوة الخلاقة، لكنه كان حانقا على نقائصه. لذلك فإن طغيان زوس طغيان للعقل على ميله الجامح نحو التوليد، حيث أن هذا التوليد يمثل ضرورة تحد من سلطان العقل، نتيجة لطبيعته الجامحة. فإذا كان زوس العقل الذى ينظم الكون، فإن بروميثيوس الحب الذى يبعث الحياة فى هذا الكون، ولذلك فإن تقييد بروميثيوس يمثل صلبا للحب. وبما أن الحب المضطهد يمثل الطبيعة الدنيا للعقل، فإن هناك جانبا انتحاريا فى قصة زوس وبروميثيوس. وعندما يتمنى

بروميثيوس الموت فى مشهد أيو، فإن زوس نفسه يتكلم بلسان المارد ويتمنى دمار ذاته. وهذا ما قصده ديودور الصقلى عندما تحدث عن بروميثيوس وهو يفكر فى الانتحار، إلى أن أنقذه هرقل (الكتاب الأول). إن فكرة الانتحار من الأفكار الغالبة على المسرحيات الدينية لإسخيلوس، فأيو نفسها، عذراء *العالم*، تتمنى تدمير ذاتها. وفى **الضارعات**، نجد أن بنات أيو، أى الدانائيات بنات ملك أرجوس، يهددن أيضا بقتل أنفسهن فى ثلاث مناسبات متتالية، وموتيف الانتحار أساسى وجاد فى المأساة . وفى كل الحالات يوصف الموت بأنه "ملجأ المكروبين". نادرا ما يتم الالتفات إلى هبوط بروميثيوس إلى العالم السفلى، هاديس، فى نهاية **بروميثيوس فى الأغلال**، ولكنه هبوط زوس نفسه، أو الجانب الأرضى منه، إلى التوليد، ذلك الهبوط الذى يدل على بداية النهاية. كما أن العذاب الكامن فى كلمة "الآلام" يرجع إلى التمثيل بالذات المتمثل فى اضطهاد العقل للحب.

إن افتراض أن كلا من زوس وبروميثيوس يمثلان وجهين لنفس الإله، أى العقل والضرورة، أو العقل والحب، أو العقل والإرادة، سمهما ما شئت، يحل العديد من صعوبات فهمنا للعلاقات المضطربة بين الرموز العديدة لحياة بروميثيوس، وسيفض التناقض البيِّن لوجود باندورا فى روايات الأقدمين. ويعتبر خلق هفستوس لباندورا بناء على أمر زوس رواية متعارف عليها. كما أنه متعارف على رواية خلق بروميثيوس لباندورا، لأن بروميثيوس و هفستوس يمثلان معا شخصية القوة الخلاقة. فهما نفس الشخص بأسماء متعددة. وسواء أكانت القوة الخلاقة اسمها بروميثيوس أم هفستوس، فإنها تجسيد للطبيعة المتدنية، والخلاقة لزوس. وبما أن زوس لم يقدر أن يخلق مادة إلا من خلال القوة الخلاقة، فإن من يقولون إن باندورا بنت زوس لا يكذبون، كما أن من يقولون إنها بنت بروميثيوس لا يكذبون أيضا. وبهذه الطريقة يمكننا أن نوفق بين رواية هسيود التى تقول بزواج زوس من باندورا، وبين رواية أفلوطين التى تقول بزواج بروميثيوس من باندورا، فهما يمثلان جانبين من تلقيح عذراء *العالم* وولادة الكون أو الجنس البشري. تم الانبثاق من جانب زوس، لكن من خلال بروميثيوس، مثلما فى تلقيح أيو أو هسيون، وهذا السر مكن القدماء من تفسير بعث الحياة فى المادة الميتة أو تجسيد الروح الخالدة، أى تحويلها إلى مادة. وأمارة قداسة الروح هى اشتراك زوس فى *الفعل الخلاق*. ونخلص من هذه *الروايات المتضاربة إلى* أن بروميثيوس، *أى* القوة الخلاقة، هو الذى خلق باندورا بإرادة زوس حتى يتحقق سقوطه. وبما أن بروميثيوس هو إرادة زوس، يمكننا أن نقول إن الجانب المتدنى فى زوس الذى يتمثل فى الإرادة خلق باندورا لصالح الجانب الأعلى من زوس المتمثل فى العقل، كما أن الفكرة يمكن أن

تتجسد وتصير ملموسة. ولا يقلل ذلك من نفور العقل من رؤية النقص الذى يلوث كماله. وبما أن ذلك هو الوسيلة الوحيدة "الممكنة" لتحقيق الخلق، فإن الإله نفسه يعانى من سقوطه، لذلك يعاقب نفسه على هذا السقوط. ويعتبر هذا التعذيب للذات المظهر الوحيد لتفوق العقل على المادة. فى كل من خلق باندورا وسرقة النار لبعث الحياة فى عذراء العالم، ظن جانب الحب من زوس أنه يستطيع أن يخدع العقل فى زوس، لكن زوس كان يعرف كل هذه الخدع التى يقوم بها الحب فيه، وتألم من فوضاه، لأنه تنقصه القدرة المطلقة، كما عند أفلاطون، أو لأنه تغاضى عن جريمة الحب لأنها الطريقة الوحيدة للخروج من المأزق، بدون الحاجة إلى أن يوافق على هذه الجريمة. وهذا نقص فى القدرة المطلقة، إلا أن الحب ليس جاهلا بقوانين العقل، ومن هنا يكفى أن يتخذ تعذيب العقل للحب قيمة أخلاقية، على افتراض الحرية فى السقوط. ولكنه يكفى أيضا أن تتحول القوة الخلاقة المعذبة إلى شهيد مقدام يقدم نفسه قربانا لخلاص كل من العقل والمادة. وإثناء القيام بذلك، اعتقدت القوة الخلاقة أنها تخلص المادة فقط من طغيان العقل، لكنها خلصت العقل أيضا من طغيان كماله العقيم، وبرأت الضمير الإلهى من إحضار للوجود، ومن هنا ينبع التناقض الظاهرى فى شخصية برومثيوس، كما تتضح أيضا أهمية الحب.

يتمثل المبدأ الكامن فى كل معرفة وجدانية بالإله فى قداسة الإنسان. وتلخص نهاية **الأغنية الذهبية** لفيثاغورث هذا المبدأ عندما تقدم النصيحة التالية:

اخضع جسدك لذكائك
واصعد على أثير الضوء
لعلك بين الخالدين تضحى إلها.

تلخص هذه السطور فلسفه ثلاثية برومثيوس، وتؤكد الطبيعة الداخلية للصراع بين الذكاء (زوس فى الإنسان) والجسد (برومثيوس فى الإنسان)، وتشى بتقديس الإنسان وقبوله إلها وسط آلهة الأوليمب، لكن بعد أن يمر بمرحلة التطهير المتمثلة فى تقييد الذات والتمثيل بها كما يظهر فى الصراع بين العقل والضرورة. يطلق فيثاغورس على ذلك "محاربة" الضرورة. وتتم هذه المأساة الأولية على مستويين للوجود: مستوى العالم الأكبر ومستوى العالم الأصغر، نطلق على المستوى الأول مأساة برومثيوس وعلى الثانى مأساة إبيمثيوس.

يقبل أفلاطون الموقف الفيثاغورثى فى مجمله، إلا جانبا واحدا. فيحل مفهوم "الإقناع" محل مفهوم الصراع أو "المحاربة" ويقبل مبدأ فيثاغورث بأن "هناك قانونا صارما يربط القوة بالضرورة"، لكنه يرفض النتيجة: "مع ذلك، فهناك داخلك ما يدفعك إلى أن تحارب شهواتك المجنونة وتقهرها". ويتمثل الإسهام الأفلاطونى فى أن "الحرب" تتضمن استخدام القوة الغاشمة التى تحط من قداسة العقل ويتبع الشرع عند أفلاطون واحداً من طريقين للنصر، القوة والإقناع، ويختار الإقناع، وهكذا "يقنع" العقل بنفى الضرورة من الوجود (**تيماوس و الجمهورية**)، وأفلاطون غير متأكد من عقاب بروميثيوس: "يقال إنه عوقب بعد سرقة النار" (**بروتاجوراس**). والتفسير العقلى الذى يقدمه فيثاغورس للصراع هو :"تذكر أن من ينال التملك والغبطة بسهولة، يفقدهما بسهولة.

إن موقف إسخيلوس هو نفس موقف فيثاغورث، وليس هناك مبرر لافتراض أن إسخيلوس غيّر أفكاره الأساسية من ثلاثية لأخرى، لذلك من الجائز أن نفترض أن المواقف الأساسية فى **ثلاثية أورستس** تحكم **ثلاثية بروميثيوس** أيضا؛ إذا كان الأمر كذلك، فإن مفتاح فهم المبادئ الأساسية للدين عند إسخيلوس يتمثل فى كلمات أجاممنون :

زوس مرشدنا، جعل الإنسان يتجه إلى عالم الفكر
زوس الذى قدر على الإنسان أن يتعلم من الألم.
قلب الإنسان يتألم من تذكر الآلام
فيدمى ويظل مؤرقا لا يستطيع النوم
إلى أن تغلبه الحكمة رغما عنه .
إنه الصراع، منحة الإله، الذى يرفع
الإنسان إلى عرش الحياة.

يقول جلبرت مورى إن قانون "التعلم من الألم "هو الدرس الذى استفاده زوس من حربه مع المردة، لكن لن يكون للألم قوة تطهيرية على زوس، إذا جاء هذا الألم من الخارج، فلقد عانى زوس الألم، لأنه فى صراعه مع المردة كان يحارب نفسه، وحدث التطهير كما يلى: يتألم الإنسان من تذكر الآلام، فيدمى ويظل مؤرقًا لا يستطيع النوم

إلى أن تغلبه الحكمة رغما عنه، وإذا كان هذا القانون يسرى على الإنسان، فإنه يسرى أيضـا على زوس نفسـه، لأنه واهب القـانون. وفى هذه الحـالة علينا أن ننظر إلى بروميثيوس على أنه تجسيد للإرادة، كما أن زوس تجسيد للعقل، الأمر الذى يبرز المفارقة البينة فى **ثلاثية بروميثيوس**. وفى القرن التاسع عشر اكتشف الفلاسفة الترانسندالیون الألمان فكرة أن بروميثيوس تجسيد للإرادة، تناولها شوبنهاور ونيتشه يتناولانها بالتفصيل؛ وتكمن المفارقة فى أن الإرادة، التى تتساوى عادة مع حرية الاختيار وتقابل الضرورة، ما هى إلا الضرورة التى تتضخم وتدعى الاستقلال الذاتي. فالإرادة هى القوة المحركة لكل نشاط وبالتالى للخلق بأكمله، فهى الأساس الذى يتم الفعل بناء عليه، وهى مبدأ الصيرورة، والمعادلة التى ينتقل من خلالها الوجود السلبى العاطل إلى صيرورة إيجابية نشطة؛ إنها الأمر، بداية الكون. عندما تكون الإرادة هادئة نطلق عليها اسم التمني، وعندما تكون قوية نطلق عليها اسم الرغبة، أما عندما تكون جموحة نطلق عليها اسم العزم أو بالأحرى الإرادة؛ وكل هذه الأسماء ظلال لنفس المبدأ، والمبدأ ذاته شكل مجسد للحب، ضرورة الضرورات؛ وحتى فى شكلها السلبي، الذى نسميه الحاجة، تظل شكلا مجسدا للحب، أى للضرورة.

يؤكد بروميثيوس حرية إرادته مرتين : " أخطأت بإرادتي، نعم بإرادتي، فبدونها لن أخطئ. عذبت نفسى لكى أغيث الأحياء" ؛ وكان قد قال قبل ذلك فى المسرحية "كل ما سيكون كنت أعرفه جيداً قبل أن يكون، وكل عذاب سيحل بى كنت أعرفه مقدما". يعتبر بروميثيوس أن ممارسته للإرادة دليل على حريته، فبما أنه تجسيد للضرورة، فإنه يمتلك قوة كبرى لدرجة أنه ينسى أنه مجرد إرادة لزوس، وبالتالى يزعم الاستقلال. فإرادة زوس، أى الحب فى بروميثيوس، قوية لدرجة أنها تصير قانونا فى حد ذاتها، وبالتالى تشعر أنها حرة. لكن الضرورة تعيق عقل زوس وتجعله يقوم بحماقات كأن يتجسد فى شكل ثور لكى يلقح البقرة العذراء. وبالرغم من أن بروميثيوس يؤكد حرية إرادته، فإنه على وعى تام بأنه يتبع ما تمليه عليه الضرورة، يقول: "قدرى المحتوم الذى أريده يجب أن يتم بسهولة كما أريد، حيث أننى أعرف أن قوة الضرورة لا يمكن أن تقاوم". فهو يعى بالقوة التى تنشط داخله. وبالرغم من أنه يتنبأ بكل آلامه المستقبلية، إلا حبه العارم للخلق جعله يسرق النار ويبعث الحياة فى الكون. الحب ضرورة الضرورات، وبما أن مسار الضرورة لا يمكن تغييره، فعلى الحب المصلوب أن يتحمل مصيره المأسوى فى جلد. على كل، تشعر الضرورة بالحرية فى علاقتها بالعقل، لأنها أكبر من العقل ولا تتبع ما يمليه عليها. وهذا ما قصده الإغريق عندما قالوا إن الضرورة أقوى من الآلهة أنفسهم. فلو كان الحب ضعيفا لدرجة أن العقل يسيطر عليه، لن يظل

ضرورة، وستصبح ضرورة الضرورات عقلا فى حد ذاتها. ففى هذا النظام للوجود، عندما يتحكم العقل فى الضرورة، لن تكون هناك مشاكل، سواء أكانت مشاكل برومثية أم مشاكل من نوع آخر. فتنشأ المشكلة عندما يقوى الحب لدرجة أن يصير ضرورة، وتقوى الضرورة لدرجة أنها تتخفى فى زى الإرادة الحرة. وهنا تبدأ فى الصراع مع العقل. الحب فى زوس هو إرادته، والمنطق فى زوس هو عقله. عندما يتمرد الحب يطلق على نفسه اسم الإرادة الحرة، ويعلن مسئوليته عن عصيان المنطق، لكن المنطق يعرف أكثر، فيعرف أن الحب المتمرد خاضع لتأثير الضرورة، أيا كان الاسم الذى تسمى به نفسها، يعرف المنطق ذلك لأن الضرورة داخله، الأمر الذى يفسر السبب فى أن زوس يريد أن يفك أغلال برومثيوس بعد أن تطهر من خطيئته، بالرغم من أنه هو الذى قيده بسبب هذه الخطيئة. يقيدنا زوس لأنه عادل، ويخلصنا لأنه لطيف بنا. سيتحول العدل الإلهى إلى آله شيطانية إذا لم يقترن باللطف؛ وسيتحول اللطف الإلهى إلى هبة لاأخلاقية إذا لم يتم بعد التطهير الناتج عن العدل.

هذا هو قانون التعلم من الآلام الذى سنه زوس للبشر، لكنه قبل أن يسنه لهم، طبقه على نفسه فى حربه مع المردة، بما فيهم برومثيوس. يبدأ التبرير الأخلاقى لعقاب الضرورة عندما تدعى الضرورة أن لها ما للإرادة من مكانة جبارة، وبالتالى تنتقل من السلبية إلى الإيجابية. وطالما أنها تظل ضرورة، فإن العقل يمكن أن يطبق "الإقناع" الأفلاطونى ليدخل الضرورة فى نطاق العدم. لأن الضرورة تنفى المسؤولية، وبالتالى تحول استغلال كراتوس وبيا إلى عقاب لاأخلاقي. وعندما رفضت الضرورة أن تنصت "لإقناع" العقل، صارت قوة ثانية مستقلة فى الكون، تشرع القوانين لنفسها، وبالتالى تتخذ شكل الإرادة الحرة. أما الإرادة فتعنى المسؤولية، وهى مسؤولة لأنها تضع معاييرها الخاصة للخير والشر، وعندما تفعل الشر، تقرر أن تسميه خيراً، والخير شراً، وبالتالى تقلب موازين العقل. الإرادة تقترف الشر وتعرف أنه شر. وبما أن الإرادة تعتقد أنها مقدسة، فإنها تحاكى العقل فى إرادة الخير والإحجام عن الشر. والفرق الوحيد يتمثل فى أنها شر، وتنصت لنفسها، وبالتالى تتخذ القرار الخاطئ؛ أما العقل فخير وينصت لنفسه ويتخذ القرار الصواب. وبما أن الإرادة لا يمكنها أن تهزأ من الحقيقة، فإنها تغلف الشر بالخير؛ وبينما تقر أن جزءا منها شرير، تقدم نفسها أيضا على أن جزءاً منها خير. وهذا ما فعله برومثيوس . فلقد اعترف بخطيئته لكنه قدمها للبشر على أنها خير. باختصار، تزعم الضرورة أن لها عقلا أيضا. وهنا يكمن"ذكاء" الابن "الماكر" ليابتوس الذى يتم السخرية منه فى كتاب **أنساب الآلهة**

لهسيود وفى كتاب **بروتاجوراس** لأفلاطون. إنها حكمة "الحية" فى الإطار المرجعى الأوسع، أى الإله، الذى يعتبر بروميثيوس جانبه المتدنى، ما هذه الإرادة إلا وهم. وسواء أكانت هذه الإرادة قوية أم ضعيفة، فإنها تظل الضرورة التى تحد من سلطان العقل. وعبارة هيجل فى **علم الجمال** التى تقول إن أكبر إهانة للبطل التراجيدى تتمثل فى وصفه واقع تحت سيطرة الضرورة، تفسر هذه العبارة اعتراف بروميثيوس الاختيارى بخطيئته، فهى تعبير عن تأكيد الذات، أنها الإرادة، تلك الإرادة التى تفقد وعيها بتبعيتها وتعى حريتها عندما تصير قوتها جامحة. ومن هنا ينبع التناقض الظاهري: كلما عظمت الإرادة، عظمت الضرورة، وبالتالى كلما عظمت الحرية، عظمت التبعية. كلما عظم جانب الحب فى الإله، عظم العذاب، وكلما عظم العذاب، عظم اللطف لأنه تأتى لحظة يصل فيها تعذيب الذات إلى مرحلة تدمير الذات، وهنا يتحتم على زوس أن يختار أحد بديلين: إما أن يفنى أو يحرر بروميثيوس. وهنا ينشأ التوفيق بين النقيضين، عندما يكون الطرفان مستعدين للتصالح، وكما فى النبوءة، يفك هرقل أغلال بروميثيوس، وعندما يفك هذه الأغلال فإنه يخلص زوس، فهرقل نصف إنسان ونصف إله، فهو ابن زوس من عذراء العالم وهو" الابن الأقوى عن أبيه" لأن زوس يضم طبيعتين تتصارعان مع بعضهما بعضا، أما هرقل فله طبيعة واحدة متجانسة مع نفسها، طبيعة تجمع بين عقل زوس وقوة بروميثيوس. كل الأشياء تؤدى إلى نتيجة واحدة. فبعد إنجاز هرقل للعمل الحادى عشر، ألا وهو تخليص بروميثيوس، ينتقل إلى عمله الأخير وهو الصراع مع زوس نفسه، فكل أعماله السابقة كانت امتحانات اختبر فيها قوته، وبعد كل نجاح تزداد قوته، وأصبح مؤهلاً لصراعه النهائي. لكنه بدلا من أن يسقط زوس من على عرشه، ذهب إلى جزائر المباركين التى دله بروميثيوس على طريقها. ومما لا شك فيه، علمه بروميثيوس الدرس المستفاد من سيدنا أيوب: أن الخوف من الرب حكمة، والبعد عن الشر كياسة" وربما علمه سرا كان يجهله، ألا وهو أن هرقل ابن زوس من ثيتيس، أو التى يطلق عليها أيو. ويعتبر هذا الكشف بمثابة إخبار أوديب فى الوقت المناسب أنه ابن لايوس.

عندما صعد هرقل، كان الألم قد أنضج بروميثيوس، وجعله مخطئا تائبا، مؤهلا لأن يشمله الإله بلطفه واضطر زوس أن يلطف به لأنه كان أول ملك من ملوك السماء يشرع الحق فى التضرع، كما يقول لنا إسخيلوس. فلو كان زوس أحجم عن اللطف ببروميثيوس، فإنه لن يكون زوس، آخر ملوك السماء، وإنما سيكون قوة همجية منتقمة تستحق السقوط مثل سلفيه كرونوس وأورانوس. وهكذا تحرر بروميثيوس واحتفظ زوس

بعرشه بالرغم من أن الابن الأقوى من أبيه كان قد ظهر. وهذا ما عناه الإغريق عندما تحدثوا عن سقوط الإله إذا لم يطلق سراح الإنسان. لم يتم فك أغلال بروميثيوس لأنه لوح بسر ثيتيس فى وجه زوس، فالعقل لا يجبن أمام تهديدات الضرورة. كما أن زوس لم يفك أغلال بروميثيوس لأن بروميثيوس كشف سر ثيتيس، فميلاد هرقل يدل على أن زوس عاشر ثيتيس فى صورة أيو، وبالتالى يصير السر عديم الفائدة . فنظرية المقايضة تحط من قدر كل من الإله والإنسان، ولا تناسب تحفظ إسخيلوس الديني. فلقد فكت أغلال بروميثيوس، عند مولد مخلصه، وكان قادراً على النظر إلى زوس، كما نظر سمعان الخالد إلى الإله عند مولد المخلص وقال:"الآن تطلق عبدك يا سيد حسب قولك بسلام لأن عينى قد أبصرتا خلاصك" (إنجيل لوقا، ٢)

وهنا تنتهى حياة الفناء، بعد الموت ويعود المارد الخالد إلى صدر الرب لينعم بسلام دائم. وهنا لا يخلص المخلص إلا إذا أعيدت النار المسروقة، واحمرت التفاحات الفاسدة للجنة وصارت مثل تفاحات الهسبريات . فالموت باب الحياة.

مصادر النزعة البرومثية الحديثة

تدين المعالجات الحديثة لموضوع برومثيوس بداية من عصر النهضة إلى وقتنا الحالى بالكثير للكتابات التى يطلق عليها كتابة الأساطير اللاتينية، التى قام بها باحثون أوربيون فى العصور الوسطى وعصر النهضة، أكثر من دينها لإسخيلوس وكتّاب الأساطير الإغريق، ويرجع هذا الأمر إلى أن كل الكتاب المحدثين اللذين تناولوا أسطورة برومثيوس حاولوا أن يستعيدوا أحد الجزأين المفقودين من ثلاثية برومثيوس لإسخيلوس، كما أن عددا منهم حاول أن يتناول **برومثيوس فى الأغلال** تناولا جديدا. وعندما بحثوا عن المادة التى تمكنهم من تصور الحالة التى كان عليها **برومثيوس واهب النار أو برومثيوس طليقا**، وجدوا العديد من الأفكار المتناثرة فى الصيغة اللاتينية فى كتابة الأساطير، فقاموا بتجميع هذه الأفكار المتناثرة، الأمر الذى جعلهم يتوصلون إلى تصور متناسق نوعا عن مجرى الأحداث فى الجزأين المفقودين من ثلاثية إسخيلوس. ويرجع ذلك أيضا إلى أن عصر النهضة ذاته، الذى نبعت منه النزعة البروميثية الحديثة، كان لاتينيا فى الأساس، بالرغم من ازدهار الدراسات الإغريقية فى القرن السادس عشر. وكما لاحظ جروب، لم تلقى الطبعات التى طبعت فى القرن الخامس عشر بالا لكتاب الأساطير القدماء، باستثناء **طبيعة الآلهة** لشيشرون. وعندما طبع اسولانوس الطبعة الأولى لإسخيلوس عام ١٥١٨ ، كانت معظم أعمال كتاب الأساطير المنتمين إلى العصور الوسطى وعصر النهضة قد طبعت عدت مرات. وعندما ألقى جان دورا ، وترنبوس، وروبورتلّي، وفكتوريوس ووليم كانتر من أترخت الضوء على أعمال عميد التراجيديا حوالى عام ١٥٥٠، كان الجمهور العريض قد عرفه من خلال الترجمات اللاتينية التى قام بها جاربتيوس، وهنرى إتين وبنّتوس. إذ كانت قراءة اللغة الإغريقية محصورة فى الدوائر الأكاديمية. علاوة على ذلك، تأثر من يقرأ إسخيلوس فى لغته الأصلية بالتعليقات والحواشى اللاتينية التى ترجع إلى العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة. لذلك قبل أن تتم أية معالجة إبداعية لأسطورة برومثيوس فى عصر النهضة، كان هناك تراث برومثيى واسع الانتشار لا يمت لإسخيلوس بصلة، تراث يركز على شخصية المارد الذى أثر فى العقل الحديث تأثيرا دامغا.

وعندما نحلل التصورات غير الإسخيلية فى الكتابات الحديثة التى تتعلق ببرومثيوس، يمكننا أن نقيم ما يمكن أن تطلق عليه " إسهامات عصر النهضة"، فعند ذلك يمكن أن نحكم ما إذا كان هذا الإسهام جديدا تماما، أم أنه استمرار لتراث أقدم طوى معظمه النسيان. وفيما يلى نلقى الضوء على الموضوعات غير الإسخيلية فى المعالجات الحديثة لأسطورة برومثيوس.

[١] برومثيوس/ القوة الخلاقة (دميؤرج)

لا نجد عند إسخيلوس جذورا لهذا التصور، فلا يشير إليه هسيود أو بندار، لكن كل كتاب الأساطير في العصور الوسطى وعصر النهضة يقبلون هذا التصور، فيقول هجينوس: "خلق برومثيوس بن يابتوس البشر الأوائل من الصلصال" (**الأساطير**، "باندورا"، **كتّاب الأساطير اللاتين**). ويتحدث بوكاشيو فى كتابه **أنساب الآلهة** عن " برومثيوس بن يابتوس، الذى خلق باندورا، وولد إيزيس وديوكاليون". ويتكرر نفس الموضوع فى جميع كتابات الأساطير المشار إليها. ويرجع هذا الموضوع، من وجهة نظر عصر النهضة، إلى آباء الكنيسة الأوائل، إن لم يكن إلى الفترة اللاتينية الكلاسيكية. يقول فلجنتيوس: " خلق برومثيوس الإنسان من الصلصال، كما أنه بعث الحياة فى الجماد الذى لا يحس" (**علم الأساطير**، الكتاب الثانى). يطور لكانتيوس هذه الفكرة قائلا: "لذلك أنزل برومثيوس بن يابتوس الحياة إلى الأرض، وبهذه الطريقة خلق البشر على صورة شبيهة بصورة الآلهة، لكنهم لم يكونوا مائلين لأسفل نحو الأرض مثل الحيوانات، بل نصبهم ورفع وجوههم نحو السماء" (**حكايات الأساطير**، الكتاب الأول، الأسطورة الثانية). وكون برومثيوس خلق البشر على صورة الآلهة وخلقهم على خلاف الحيوانات، يقفون منتصبين وجوههم نحو السماء، يقربنا من فكر القدماء. ونجد فى كتاب **مسخ الكائنات** لأوفيد شاهدا على ذلك (الكتاب الأول). رأينا كيف أن برومثيوس خالق البشر فكرة ترددت كثيرا عند شعراء سابقين لأوفيد، ونجد أقدم الإشارات لذلك عند إرنا وأبولودوروس. لكن هذين الشاعرين لم يكن لهما تأثير كبير فى عصر النهضة، فاستمد كتّاب الأساطير فى عصر النهضة مفهومهم عن برومثيوس كخالق للبشر من أوفيد وإيسوب وفيدروس ولوسين، وكذلك من آباء الكنيسة الأوائل.

يظهر برومثيوس فى عدد من المعالجات الحديثة على أنه خالق البشر، وغالبا ما يصورونه بوجه عام على أنه نحّات ذو ورشة فنية. وفيما يلى أسماء هذه المعالجات مرتبة ترتيبا زمنيا:

١- فرانسس بيكون: برومثيوس ١٦٠٩

٢- كالديرون: تمثال برومثيوس، ١٦٦٩

٣- شافتسبرى: الخصائص، ١٧٠٩

٤- ليساج: صندوق باندورا، ١٧٢١

٥- فولتير: باندورا، ١٧٤٠

٦- فيلاند: حوار فى المنام مع بروميثيوس ،١٧٧٠

٧- جوته: بروميثيوس، ١٧٧٣

٨- فيلاند: باندورا،١٧٧٩

٩- جوته: باندورا، ١٨٠٩

١٠- جوته: الشعر والحقيقة ، ١٨١١

١١- بيرون: نبوءة دانتي، ١٨٢١

١٢- كينيه: بروميثيوس مخترع النار، ١٨٣٨

ويمكننا أن نضيف إلى هذه القائمة كثير من الإشارات المتفرقة والاستعارات التجميلية التى يظهر فيها بروميثيوس على أنه خلق البشر.

و بالرغم من أن هذا التصور مقتبس من كتّاب الأساطير فى عصر النهضة مباشرة، فيمكننا أن نرجع بجذوره إلى الفترة الكلاسيكية. ولا يجعلنا غياب هذا التصور عند هسيود وإسخيلوس ننفى حضوره القوى فى أسطورة بروميثيوس.

[٢] بروميثيوس / بجماليون.

يظهر بروميثيوس فى كثير من المعالجات المذكورة أعلاه على أنه خالق باندورا، وليس البشر بوجه عام، أي، خلق البشر من خلال خلقه لباندورا. وينبع هذا التصور من تصور بروميثيوس على أنه القوة الخلاقة. لكن هذا التصور يشكل موقفا جديدا يلعب فيه بروميثيوس دور بجماليون، وتلعب فيه باندورا دور جالاتيا.

ولا ينبع هذا التصور من هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس، لدرجة أنه يناقض رواية هسيود التى تقول إن هفستوس أبدع باندورا بناء على أمر زوس، ونصبها شركا لإبيمثيوس الطائش. فى عصر النهضة، يعتبر بوكاشيو المعبر الرئيسى عن هذه الفكرة، فيقول عن بروميثيوس إنه" خلق باندورا" **(أنساب الآلهة)**. وبالرغم من أن هجينوس يؤكد أن بروميثيوس خلق البشر، فإنه يتبع هسيود وينسب خلق باندورا لهفستوس:" خلق بروميثيوس بن يابتوس البشر من الصلصال. وبعد ذلك خلق فولكان، إله النار، امرأة كاملة الأوصاف من الصلصال بناء على أمر جوبيتر" **(الأساطير)**. ومن

الغريب أن بوكاشيو ينسب فكرة أن بروميثيوس صانع باندورا إلى إسخيلوس من بين آخرين (فارو وهوراس وسرفيوس وفلجنتيوس). ومن المعروف أن الموضوع أقدم من فلجنتيوس الذى تناوله صراحة. وهناك شذرة مشكوك فى صحتها تنسب لمناندر تصف بروميثيوس بأنه لم يخلق باندورا، وإنما خلق "جنس النساء"، ولا فرق فى المغزى.

طور أفلوطين ومدرسته هذا التصور إلى أن استقر على الحالة التى وصلتنا، ويمكننا أن نفترض أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة يدينون بهذا التصور إلى الإنيادة الرابعة،١٤،٣، ومرورا بفلجنتيوس والدارسين فى العصور الوسطى. ومن الملاحظ أن نص أفلوطين غامض لدرجة أن ترجمتيه المعتمدتين تختلفان لفظا ومعنى فى بعض الوجوه، وفيما يلى نقدم نص الترجمة الإنجليزية والترجمة الفرنسية:

(أ) وهكذا نجد أن هذا الكون المضاء بأنوار عديدة تشع من روحه ما زال يحصل على منح ولطائف عديدة من هنا وهناك، من آلهة السماء، ومن المبادئ العقلية الأخرى التى تنفخ فيه الروح. وربما كان هذا سر الأسطورة، فبعد أن خلق بروميثيوس المرأة، أنعم عليها الآلهة بهدايا عظيمة، فقام هفستوس بدمج الصلصال بالرطوبة ووهبه الصوت البشري، كما منحه شكل إلهة ، وقدمت لها أفروديت هداياها، وكذلك فعلت ربات الرشاقة، وقدم الآلهة الآخرون هدايا غيرها، وفى النهاية أطلقوا عليها جميعا اسم باندورا، الذى يعنى هبة كل الآلهة، لأنهم شاركوا جميعاً فى تجميل هذه المخلوقة التى خلقها عراف بروميثى . أما بالنسبة لرفض الفكر المتأخر ،أى إبيمثيوس، لهدية بروميثيوس . ماذا يعنى ذلك إلا أن الاختيار الحكيم يظل فى منطقة العقل ؟يقيد خالق باندورا بالأغلال، مما يدل على أنه معلق بخلقه، وهذا القيد شيء خارجي. وما يدل قيام هرقل بفك أغلال بروميثيوس إلا على أن هناك قوة فى بروميثيوس ،مما يجعله يستغنى عن الأغلال.

وكيفما نظرنا إلى الأسطورة بأية طريقة ،تعتبر هذه الأسطورة وصفاً لتقديم الهدايا للكون، ذلك الوصف الذى يتناسق مع تفسيرنا لنظام الكون. (الترجمة الإنجليزية ،ترجمة:ستيفن ماكينا)

(ب) وهكذا يضاء عالمنا بأضواء لا تحصى، ويتجمل بكل هذه الأرواح وبعد تنظيمه الأولي، يتلقى عوالم عديدة،آتية من آلهة واضحة ومنهم يمنحه أرواحاً ولذلك يجب علينا أن نفسر الأسطورة كما يلي:خلق بروميثيوس امرأة ،وجملتها الآلهة فقدمت لها أفروديت وربات الرشاقة هدايا ،كما قدم لها كل إله هدية، وأطلقوا عليها اسم باندورا، لأنها تلقت هدايا ولأن كل الآلهة أهدوها، لذلك فإن

كل الآلهة قدموا هدية لهذه المخلوقة التى صنعها برومثيوس وتمثل العناية الإلهية. ورفض برومثيوس لهذه الهدايا، ألا يدل على أنه فضل أن يختار الحياة العقلية؟ لكن خالق باندورا نفسه يقيد بالأغلال لأنه يحتك بصنعه، وتأتى مثل هذه العلاقة من الخارج وحرره هرقل الذى يمثل القوة التى يحرص على تحريرها. وأيا كانت نظرتنا إلى هذا التفسير ،تدل الأسطورة على الهبة الإلهية للأرواح التى تدخل العالم، الأمر الذى يتجانس مع فكرتنا (الترجمة الفرنسية ، ترجمة: إيمل برهيه)

فى ترجمة برهيه، يتناسب رفض برومثيوس لهدايا الآلهة مع التصور التقليدى الذى يجعل الآلهة واهبى باندورا، كما عند هسيود وكتاب الأساطير الإغريق؛ أما ترجمة ستيفن ماكينا التى تقول إن إبيمثيوس هو الذى رفض هدية برومثيوس ، فلم نسمع بهذا القول من قبل، كما أنه يؤدى إلى الخطأ. فهذه الترجمة تصور إبيمثيوس على أنه أكثر حكمة من برومثيوس. على كل، سواء أكان برومثيوس "على احتكاك" بباندورا أم "معلق" بها، فإن العلاقة بينهما تشبه العلاقة بين بجماليون وجالاتيا. تلمح ترجمة برهيه إلى الحب المحرم الذى يكنه الخالق لمخلوقه، كما أنها تجعل قيام زوس بتقييد برومثيوس ممكنا أو مقبولا . لكن ترجمة ماكينا تجعل باندورا هى التى تقيد برومثيوس. ويبدو أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة والشعراء الذين تناولوا الأسطورة فى العصر الحديث فهموا أفلوطين فى ضوء ترجمة برهيه. على كل حال، يتفق المترجمان على التشابه بين علاقة برومثيوس وباندورا وبين علاقة بجماليون وجالاتيا عند أفلوطين.

بالمثل يصف كلمنت السكندرى إيزيس بأنها بنت برومثيوس. ونجد لذلك صدى فيما بعد فى كلمات بوكاشيو عن برومثيوس " الذى خلق باندورا وأنجب إيزيس وديوكاليون". شاعت هذه الفكرة عند الأفلاطونيين المحدثين وكذلك الأفلاطونيين المسيحيين فيما بعد المرحلة الكلاسيكسة، وربما اقتبسها فلجنتيوس ونشرها. وتخرج هذه الفكرة عن المتعارف عليه عن الأسطورة كما يصفها هسيود. ولم يكن هذا الخروج ليحدث لو لم يكن هناك شيء فى طبيعة الأسطورة يوحى بذلك. والنظرية المعروضة فى الفصل المخصص لإسخيلوس، التى تقول إن برومثيوس ما هو إلا الطبيعة الذكورية المتدنية من زوس نفسه، تبدد كل تناقض ظاهري، فتفسر كيف ظهر برومثيوس على أنه خالق باندورا، بالرغم من رواية هسيود واسعة الانتشار التى تقول إن هفستوس صنع باندورا بناء على أمر زوس لكى تكون هدية آلهة الأوليمب لإبيمثيوس، وأشرنا قبل ذلك إلى أن هفستوس ما هو إلا جانب آخر من القوة الخلاقة نفسها، فهو أحد أسماء

برومثيوس، ومن هنا تتبع قرابتهما. عندما أمر زوس هفستوس بصنع باندورا من الصلصال، فإنه أمر برومثيوس نفسه، بأن يخلق المرأة الأولى (أو الكون)، فبرومثيوس يمثل الحب الخلاق فى زوس، وخلق باندورا بناء على أمر العقل فى زوس، كما أن تجميل باندورا تم بناء على أمر زوس، وعندما عرض زوس برومثيوس وإبيمثيوس لباندورا، فإنه عرض طبيعة الدنيا للسقوط، فبالسقوط وحده يمكن للعقل أن يخلق ويعاقب نفسه على هذا الخلق. أبصر جانب برومثيوس من زوس الشرك المنصوب له، لكن جانب إبيمثيوس منه وقع فى هذا الشرك. فانفصام شخصية المارد مثل الطبيعة المزدوجة لزوس؛ وبهذا المعنى، خلق زوس باندورا ، وخلقها برومثيوس أيضا، فلقد كانت هبة العقل التى ينصب بها شركا للحب كى يولد العالم، ومن هنا لا يخرج نص أفلوطين على هسيود،وإنما يعتبر شرحا لأنساب الآلهة عنده، شرح قام به فيلسوف يفهم المعانى الكامنة فى رموز قصة الخلق.

فيما يلى قائمة بالمعالجات الحديثة التى تناولت الجانب البجماليونى من شخصية برومثيوس:

١- كالديرون: تمثال برومثيوس ١٦٦٩

٢- ليساج: صندوق باندورا ١٧٢١

٣- فولتير: باندورا، ١٧٤٠

٤- جوته: برومثيوس ١٧٧٣

٥- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩

٦- جوته: الشعر والحقيقة ، ١٨١١

٧- كينيه: برومثيوس مخترع النار، ١٨٣٨

لا يدعى أى عمل من هذه الأعمال بقرابة قوية بين زوس وبرومثيوس. على العكس تماما، تسلم كل هذه الأعمال بالازدواجية الداخلية للموقف، وبالتالى تختزل التعارض بين زوس وبرومثيوس فى "غيرة" زوس. ومن الطبيعى أن تتضاءل قيمة إبيمثيوس هنا.إن حب الخالق لمخلوقه يبعد فكرة الحب المحرم الكامنة فى أى موقف مماثل لموقف بجماليون وجالاتيا.

بالنسبة لبرومثيوس كخالق لباندورا، يدين الكتاب المحدثون فى الأساس لكتاب الأساطير فى عصر النهضة، بالرغم من أنه من الصعب علينا أن نحدد مدى معرفتهم بالمصادر الأفلاطونية المحدثة معرفة مباشرة. وترجع الفكرة ذاتها إلى عصور قديمة جدا، إلى ما قبل الأفلاطونيين المحدثين أنفسهم. ووصلت كاملة إلى المحدثين من كالديرون، الذى يعتبر عمله **تمثال برومثيوس** أهم علامة فى تاريخ الكتابات البرومثية فيما بعد إسخيلوس وشلى.

يقودنا تصور برومثيوس كقوة خلاقة إلى تصور آخر، فيظهر برومثيوس فى العديد من المعالجات الحديثة على أنه الفنان الخالق. فمثل خطيئة بجماليون، تتمثل خطيئة برومثيوس فى قدرته الإبداعية التى تولد الحسد فى قلوب آلهة الأوليمب، ومن هنا لم يكن برومثيوس مذنبا، ولكنه كان ضحية لطغيان الآلهة. لكن فى المعالجات الأكثر نضجا، يوصف الحب الذى يكنه برومثيوس لمخلوقته باندورا بأنه حب للذات، وهذا النوع من الحب خطيئة تستحق عقوبة التمثيل بالجسد. ويتبنى أفلوطين هذه الفكرة ويرى فيها " احتكاكا" غير شرعى بين الخالق والمخلوق، لدرجة أن هذا الاحتكاك يصل لدرجة الزنا بالمحارم. وكان شافتسبرى أول من قدم فكرة أن برومثيوس رمز للفنان الخالق.

[٣] منيرفا /عروس السماء (عشيقة برومثيوس)

يقول فلجنتيوس إن باندورا من صنع برومثيوس، ثم يضيف: " يقولون إن برومثيوس صنع رجلا من الصلصال، بدون روح أو حواس. وأعجبت منيرفا بما صنعه، ووعدت أن تلبى طلبه إذا طلب أى شيء من هبات السماء التى يمكن أن تساعده فى إتمام عمله. فرد عليها أنه لا يعرف ماذا هناك فى السماء، وعرض عليها أن يصعد إلى الآلهة ويرى بنفسه، وعندئذ يمكنه أن يختار ما يناسب مخلوقه الصلصالي. فرفعته إلى السماء وهى تضمه تحت درعها سباعى الطبقات، وأنزلته إلى الأرض مرة أخرى. وعندما رأى أن هناك أبخرة مشتعلة تبعث الحياة فى السماء الوسيطة وتزيد من حركتها، غمس فى الخفاء عصا فى عربة فيبوس وسرق قدرا من النار، ووضعه على صدر الرجل فدبت فيه الروح. ولذلك يقولون أنه قيد بالأغلال، وظل النسر ينهش كبده دوما" **(علم الأساطير، كتاب الأساطير اللاتين)**.

لا يرد عند هسيود أو ما وصل إلينا من إسخيلوس أدنى إشارة لعلاقة حميمة بين برومثيوس وأثينا، بالرغم من أن بعض كتاب الأساطير الإغريق أمثال أبولودوروس،

يربطون بينهما، حيث أن برومثيوس هو الذى حرر أثينا عندما خبط رأس زوس بالفأس، ولهذا السبب تعتبر أثينا بنت عقل زوس. كما أن الأساطير الإغريقية تقول إن أثينا عشيقة هفستوس، إله النار الذى يعتبر قريبا لبرومثيوس. وبما أن هذين الإلهين للنار إله واحد، من السهل علينا أن نتصور كيف أن أثينا معشوقة برومثيوس كذلك. فى هذه المتاهة من الرموز المتضاربة، نشك فى أن إله الحدادين وإله الخزافين وجهان للقوة الخلاقة عندما نسمع أن إله الحدادين خلق باندورا من "الصلصال"، والإله الأكبر للخزافين استخدم "فأسا" ليخرج أثينا للوجود. لذلك من المحتمل أن تكون أثينا الشعلة المقدسة، التى تعادل النار المسروقة، فهى روح العالم التى بعثت الحياة فى الكون الخامل.

تطور من هذه الرواية اتجاهان. يفسر البعض العنف الذى استخدمه برومثيوس فى تحرير أثينا على أنه نوع من الاغتصاب، مما يذكرنا بتقييد تتيوس فى الأوديسا لأنه "تعامل بعنف مع ليتو، معشوقة زوس المشهورة". يلخص بيكون هذه الفكرة قائلا: "أضيفت جريمة جديدة، لأن أثينا اغتصبت، لذلك صفد بالقيود، وحكم عليه بالعذاب الأبدي" (**حكمة القدماء**). أما الاتجاه الآخر فيرى أن أثينا قدمت نفسها بإرادتها معشوقة لبرومثيوس، وأرشدته إلى مصدر النار. وكان فلنتيوس قد عرض هذه الفكرة، وتبعه آخرون فيها أمثال كالديرون وجوته وفنسنتو مونتى.

وبالرغم من أن عددا من المعالجات الحديثة، مثل معالجات كالديرون وجوته تقبل منيرفا كعروس السماء أو عشيقة برومثيوس، فإن عددا آخر يذكر اسم آسيا بدلا منها (هسيون عند إسخيلوس) بينما تذكر مجموعة ثالثة اسم باندورا. تتناول الأعمال التالية موضوع عروس السماء:

١- كالديرون: تمثال برومثيوس (منيرفا) ١٦٦٩
٢- جوته: برومثيوس (منيرفا) ١٧٧٣
٣- مونتى: برومثيوس (منيرفا) ١٧٩٧
٤- شلى: برومثيوس طليقا (آسيا) ١٨١٩
٥- سبتلر: برومثيوس وإبمثيوس (باندورا) ١٨٨١
٦- بيلادان: ملحمة برومثيوس (باندورا) ١٨٩٥
٧- ستكنى: برومثيوس حامل النار (باندورا) ١٩٠٠
٨- مودى: واهب النار (باندورا) ١٩٠٤

لا يمكننا أن نفسر التحول من منيرفا إلى آسيا أو باندورا كعروس السماء إلا فى ضوء نظام تأويلى يجعل هذه الأسماء الثلاثة قابلة لأن تحل محل بعضها البعض. وفى كل الحالات يعتمد تصور عروس السماء فى الكتابات المعاصرة عن برومثيوس على رواية قديمة جدا حفظها كتاب الأساطير على مر القرون فى العصر اللاتينى والعصور الوسطى وعصر النهضة على السواء. وكالعادة، كان كالديرون أول من قدمها للمحدثين فى صورتها المكتملة.

[٤] برومثيوس /الكيميائى الساحر.

شاع فى عصر النهضة جانب من شخصية برومثيوس، ألا وهو أن برومثيوس رمز للكيميائى الساحر. لذلك تم تصوير المارد على أنه ناسك زاهد، يكرس حياته للتأمل والبحث عن المعرفة المحرمة، وينفر من كل المتع الدنيوية، ويتأمل بصمت فى عزلته. نجد وصفا كاملا لهذه الصورة فى **حكمة القدماء** لبيكون، حيث يمكننا أن نعتبر هذا الكتاب ذروة النزعة البرومثية فى عصر النهضة، وسنتناول أهمية معالجة بيكون وأثرها على الفكر الأوربى فى مكانها المناسب.

طور بوكاشيو تصور برومثيوس كرمز للكيميائى الساحر، حيث يقول مستشهدا بثيودونتيوس، إن المارد كان ناسكا، تعلم العلوم المحرمة من الآشوريين والكالدانيين. وعندما اعتكف فى جبال القوقاز، ولّد النار وأسس المجتمع المتحضر **(علم أنساب الآلهة).**

وقبل بوكاشيو بكثير، شاع هذا التصور عن برومثيوس لدى فلاسفة ما يطلق عليه، نهضة القرن الثانى عشر، خاصة ألكسندر نكام، وبير دى بلوا.

لنكام مخطوط محفوظ فى المكتبة الرئيسية فى افريه، عنوانه **تصويبات برومثيوس** . ونجد قصة برومثيوس مكتوبة فى خطاب ملصق على الصفحة المواجهة للصفحة الأولى من المخطوط. ويقول هذا الخطاب إن برومثيوس كيميائى ساحر تعلم السحر وعلم الفلك من الآشوريين، ومخطوط نكام ذاته ليس له أدنى علاقة ببرومثيوس إلا فى عنوانه الملغز. فهذا العمل مبحث مكون من جزأين، الجزء الأول يتناول النحو اللاتيني، والجزء الثانى تفسير للكتاب المقدس. يتناول هذا الخطاب السبب فى غياب العلاقة بين العنوان وموضوع المخطوط. الخطاب مكتوب بخط يرجع للقرن الثالث عشر، ويختلف عن خط ناسخ المخطوط. وبعد ذلك يقوم كاتب الخطاب بسرد قصة برومثيوس ، تابعا رواية فلجنتيوس حرفيا فى بعض الأجزاء....

ويزيد خطاب نكام على فلجنتيوس، أن برومثيوس درس علم الفلك عند الآشوريين. وفى هذه الرواية، تتساوى النار التى سرقها مع المعرفة المحرمة للكيميائى الساحر، التى يعقاب عليها بالنفى التام إلى برارى القوقاز. ويلخص نكام مغزى هذا التفسير قائلا أن النسر الذى يلتهم "قلب" برومثيوس ما هو إلا غربته المقلقة. أصبح موضوع غربة كل العباقرة المبدعين، كما يتجلى فى برومثيوس، موضوعا محببا فى الكتابات الرومانسية الحديثة. فنجد له عرضا مفصلا فى الأعمال التى تتناول برومثيوس عند بيكون وجوته ولونجفلو، وسنرجع لذلك عندما نتناول و.هـ. أودن. فلا يمكن الشك فى استمرارية هذا الموضوع من القرن الثانى عشر حتى وقتنا الحالي.

كان برومثيوس اسم الشهرة لألكسندر نكام، ومن هنا ينبع الارتباط بين العنوان وبين العمل، ذلك الارتباط الذى أفزع كاتب الخطاب. من الملاحظ أن بعض المباحث المخطوطة لنكام تحمل عنوان "تجميعات برومثية"، وبعضها عنوان "تصويبات برومثيوس"، وبعضها الآخر عنوان "تجميعات برومثيوس الجديدة"، كما أن هناك مباحث مخطوطة تحمل عنوان "متابعات برومثيوس". وربما حالف الصواب كاتب الخطاب عندما شرح العنوان على أنه "تجميعات برومثيوس".

لم يكن نكام الكاتب الوحيد فى نهضة القرن الثانى عشر، الذى أطلق على نفسه لقب "برومثيوس الجديد". يذكر بولس مير مثالا آخر من باحثى العصور الوسطى الذين يطلقون على أنفسهم لقب برومثيوس. فى مقدمة كتابه **القانون الكنسى**، يقارن بير دى بلوا رئيس كنيسة شارتر – وهو شخص غير بير دى بلوا كبير شمامسة كنيسة بات – نفسه ببرومثيوس، الذى يتأمل أسرار السماء ويدرس حركة النجوم، بالرغم من انه مقيد على جبال القوقاز ويلتهمه النسر للأبد. فكنيسة شارتر تمثل جبال القوقاز بالنسبة له، كما أن مشاغله ومهامه الوظيفية تمثل النسر. وما زال هذا الميل نحو استخدام اسم برومثيوس لقيمته الرمزية ساريا حتى الآن.

وهكذا يظهر برومثيوس فى الكتابات المبشرة لعصر النهضة على أنه رمز للدارس المنعزل أو الناسك الذى لا يترك صومعته، ويلتهمه انعزاله الاعتكافي. وفى عصر نكام ذاته، كانت الدوائر الرسمية للمسيحية الكاثوليكية تنظر إلى دراسة النحو على أنها من نحويات الشيطان وبالتالى تصبح معرفة محرمة. لذلك يعتبر نكام متمردا برومثيا حقيقيا عندما كتب "فى النحو" فى "تصويبات برومثيوس" وهنا نصل إلى فجر عصر النهضة.

يرجع التصور النهضوى لبرومثيوس على أنه رمز للعبقرى المعتكف الذى يعزل نفسه تماما عن مقتضيات الوجود المادى وينفر من ملذات الحياة الحسية كلية، يرجع هذا التصور إلى ما قبل نكام وبيرا دى بلوا. فلقد تطور هذا التصور عند أفلوطين وعند زوزسيموس (**نصيحة للسيدة ثيوسوبيا**). أما انغماسه فى الكيمياء السحرية وغيرها من أشكال المعرفة التى ترتبط بالآشوريين والكالدانيين فمعروف عند القديس أوغسطين (**آلهة المدينة**). وقبله عند بروبرتيوس، وسينكا ونونوس اللذين تحدثوا عن الشغب البروميثى السحرى الذى اعتبره البعض نافعا، واعتبره البعض الآخر ضارا. أما فى الكتابات الحديثة، فنجد الفكرتين منصهرتين فى الأعمال التالية:

١- **بيكون : برومثيوس، ١٦٠٩**

٢- **كالديرون: تمثال برومثيوس، ١٦٦٩**

٣- **مونتى: برومثيوس ، ١٧٩٧**

٤- **جوته: الشعر والحقيقة، ١٨١١**

٥- **مينار : برومثيوس طليقا، ١٨٤٣**

٦- **لونجفلو : برومثيوس، ١٨٥٨**

٧- **لونجفلو : قناع باندورا، ١٨٧٥**

وبالرغم من أن المحدثين يدينون بهذا التأويل لكتاب عصر النهضة خاصة بيكون وكالديرون، إلا أن التأويل ذاته يرجع إلى الأفلاطونيين المحدثين، إن لم يكن اقدم من ذلك. ولا يخرج هذا التأويل على الأسطورة المتعارف عليها، لكنه يدل فقط على المرحلة التى صارت فيها سرقة النار مرادفا لسرقة الغنوص. فى الحقيقة، يعتبر هذا التأويل تطويرا لقائمة الهبات التى قدمها برومثيوس للجنس البشري، كما حددها إسخيلوس نفسه.

هناك تصور إضافى نبع من تصور برومثيوس كرمز للكيميائى الساحر، ألا وهو برومثيوس كرمز للعالم المبدع أو الخلاق. فلقد ركز إسخيلوس على أن فكرة نار برومثيوس أساس الحضارة. وعلى مر العصور، اعتبرت الكيمياء السحرية والعلم المبدع وجهين لعملة واحدة. لذلك كان من الطبيعى أن تطلق مارى شلى على فرانكشتين عندها لقب برومثيوس الحديث. كذلك نجد العديد من المسرحيات البرومثية فى العصر

الفكتورى، التى وصلت ذروتها فى مسرحية **بروميثيوس واهب النار** لروبرت بريدجز، وهى تصور بروميثيوس على أنه راعى الحضارة الصناعية.

[٥] بروميثيوس / آدم:

«أ» سرقة النار وسقوط الإنسان.

تتداخل حادثة سرقة النار مع القصة التوراتية لسقوط الإنسان فى العديد من المعالجات الحديثة لأسطورة بروميثيوس. أحيانا يلعب إبيمثيوس دور آدم، وفى هذه الحلة تلعب باندورا دور حواء، وهنا تتمثل مناسبة سقوط الإنسان فى قبول باندورا وفتح الصندوق. على كل، يتم إلغاء شخصية إبيمثيوس فى معظم الحالات، وتحل شخصية بروميثيوس محلها، وهنا تتمثل مناسبة السقوط فى بعث الحياة فى باندورا من خلال النار المسروقة. وبذلك تندمج حادثتا العصيان المتشابهتان، بأن يصبح بروميثيوس خالق باندورا وباعث الحياة فيها فى آن واحد، لكن فى كل الحالات يظل الرمز الأساسى متمثلا فى سقوط الإنسان.

كان بيكون أحد المصادر الأساسية التى اشتق منها البرمثيون المحدثون هذا التأويل. لكن ربما كان ملتون هو الذى ساعد على انتشار هذا التأويل، من خلال أعماله واسعة الانتشار. يقول ملتون فى **الفردوس المفقود**، الكتاب الرابع:

هنا مقصورة خاصة
زينت حواء سرير زفافها
بالورود والأكاليل والأعشاب العطرية
وصدحت الأصوات بأغانى الأفراح.
أحضرها الملاك الطيب لأبينا،
جمالها خالص ، يفوق الوصف، فهي
أجمل من باندورا، وألطف منها،
باندورا التى أنعم عليها الآلهة بكل هباتهم.
أرسل الآلهة باندورا مع هرمس

لإبن يابتوس الطائش،
لكى تنصب شركا للبشر بجمالها
حتى تثأر منه لأنه سرق نار جوبيتر

لا يكتفى ملتون بتأويل قصة إبيمثيوس وباندورا على أنها مشابهة لقصة آدم وحواء، بل يحاول أيضا أن يخضعها للصراع العقيدي الحاد، فى المسيحية، بين القدر المسبق وحرية الإرادة. لذلك يقول فى مبحثه عن الطلاق:

> اليسوعيون، والطائفة التى نطلق عليها أتباع آرمينيوس، اعتادوا على اتهامنا بأننا نجعل الإله خالق الخطيئة لسببين، ودعك من الكلام فى الرخص. أولا، لأننا نؤمن بأنه قدر اللعنة على البعض، وبالتالى قدر الخطيئة، كما يقولون. ثانيا، لأنه يجعل وسائل حجب المعرفة عن الآخرين مناسبة لارتكاب خطيئة أعظم. لكن عندما نأخذ فى اعتبارنا الكمال الذى خلق عليه الإنسان، وعدم وجود ما يوجب حرية إرادته، فإنه يمكن أن يكون تابعا للعلل التى كانت فى سلطته، فربما يقتنعون بتبرئة الإله وتبرئتنا. أما بالنسبة لأفلاطون وكرسيبوس واتباعهم من الأكاديميين والرواقيين، فإنهم لم يدركوا مدى كمال وجمال باندورا التى وهبت لآدم لكى تكون راعية ومرشدة فى سعادته ومثابرته التلقائية، أقصد جرأته وكماله الفطري، التى كان من الممكن أن تجعله إبيمثيوس الحقيقى لنا. وبالرغم من أن أولئك الفلاسفة علموا أن الفضيلة والرذيلة هما هبة القدر الإلهي. لم تعوزهم المبررات المقنعة يبررون بها ما كتبه الإله وقدره، حتى يفندوا كلام البشر السخيف للبشر فى هذا الأمر. فإفساد الإنسان لإرادته الحرة هو السبب الكافى لعصيانه بالإضافة إلى القدر. وهوميروس أيضا لم يشأ أن يتناول ذلك فى الإلياذة والأوديسا. وبالرغم من أن الشاعر مانيليوس تحدث فى الكتاب الرابع عن بعض البشر المقدر عليهم الخطيئة والعقاب، فإنه برأ الإله بدون صخب ويمرح جاد (الطلاق: الكتاب الثانى، الفصل الثالث).

هناك اعتراف صريح بالقدر الجزئى فى لاهوت ملتون. فمانيليوس الذى يذكر بعض البشر "المقدر عليهم الخطيئة والعقاب" يبرئ الإلهفى مرح لأنه يرى أن هناك قوة خلاقة تلام على ذلك، ألا وهى بروميثيوس نفسه، وهكذا كان موقف ملتون فى **الفردوس المفقود**، حيث يقول أن هناك خطيئة أصلية قدرت الخطيئة الأولى، ومن الملاحظ أن الاسمين مختلفان، بالرغم من أنهما يدلان على نفس الشئ.

وردت فى أعمال ملتون إشارات كثيرة إلى برومثيوس كرمز هام وليس مجرد مجاز يزين الكلام، وفيما يلى قائمة بالمعالجات الحديثة التى ترى معنى توراتيا فى الأسطورة الإغريقية:

١- بيكون: برميثيوس، ١٦٠٩

٢- ليساج: صندوق باندورا، ١٧٢١

٣- فولتير: باندورا، ١٧٤٠

٤- فيلاند: حوار فى المنام مع برومثيوس، ١٧٧٠

٥- فيلاند: باندورا، ١٧٧٩

٦- كينيه: برومثيوس فى الأغلال، ١٨٣٨

٧- لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥

٨- بيلادان: ملحمة برومثيوس، ١٨٩٥

وبالرغم من وضوح عناوين هذه الأعمال، فإن كلا منها يحاول بطريقته الخاصة أن يتناول موضوع مسرحية إسخيلوس المفقودة، المسماة **برومثيوس واهب النار**. ويمكننا أن نضيف لهذه الأعمال قائمة بالأعمال التى يظهر فيها برومثيوس شبيها لبجماليون، وخلق باندورا وبعث فيها الحياة بواسطة نار الآلهة. وفى نفس المضمار تقع الأعمال التى تقدم المارد على أنه القوة الخلاقة، أو خالق البشر بوجه عام. كل هذه الأعمال تبين مدى ضخامة المعالجات الحديثة التى تتناول موضوع **برومثيوس حامل النار**. ومن بين هذه الأعمال: **برومثيوس واهب النار** لبريدجز، **وبرومثيوس حامل النار** لستكني، **وجالب النار** لمودى، وهذه الأعمال الثلاثة أبدعت مواقف جديدة تشمل قصة سقوط الإنسان فى إطار توراتى أو إغريقى.

بالرغم من أن بيكون وملتون مسئولان عن تنشيط هذا المنحنى من النظر إلى الأساطير الإغريقية، فإن المعالجات الحديثة التى تستخدم الرموز الإغريقية للتعبير عن قيم توراتية اتبعت تراثا غنوصيا واسع الانتشار، والأكثر انتشارا، ذلك التراث الذى حفظته كتابات عصر النهضة.

فى العصور الوسطى ظهرت صورة مركبة لبرومثيوس، تدمج مفهوم سقوط الإنسان بظهور المجتمع المتمدن. بما أن برومثيوس كان مسئولا عن الحالتين، أعتبر سقوط

الإنسان من العصر الذهبى نتيجة ضرورية لظهور المجتمع المتمدن، ذلك المجتمع الذى كان بروميثيوس عاملا فى ظهوره. كان ليساج أول من استخدم هذا الموضوع، وفيما بعد صار هذا محور مذهب الفطرة عند جان جاك روسو، وتناوله فيلاند ببراعة الحواة. وفى العصر الفكتوري، عندما أحيا البروميثيون مفهوم بروميثيوس كبطل الحضارة، حاولوا أن يفندوا موقف الفطريين الذين يقولون إن الحضارة البروميثية تمثل السقوط من الكمال، فتطرفوا بالنظرية إلى العكس بإلغاء فكرة السقوط وبالتالى تراجعت الخطيئة الأولى وحل محلها مفهوم متفائل يفيد التقدم من البربرية إلى الكمال.

«ب» فك أغلال بروميثيوس والعودة إلى العصر الذهبى:

إن الارتباط بين فك أغلال بروميثيوس على يد هرقل والعودة إلى العصر الذهبي، موتيف رئيسى، يتكرر دوما فى البروميثية الحديثة. ويدين البروميثيون المحدثون بهذا الارتباط لكتاب الأساطير فى عصر النهضة، خاصة بيكون. وهنا يلعب هرقل دور المسيح المنتظر الذى يخلص الإنسان من قيوده الأرضية فى نهاية الزمان، وبالتالى يمكن لعودة العصر الذهبي. أحيانا نجد أن إبيمثيوس، وليس بروميثيوس، هو الذى ينتظر المخلص. على كل حال، يرتبط موضوع خلاص الإنسان ارتباطا عضويا بموضوع سقوط الإنسان. وهنا نجد أن السقوط، والتقييد وفك الأغلال هى المراحل الثلاثة فى حياة البشر.

لا نجد أثرا فيما وصل إلينا من أعمال إسخيلوس يدل على هذه العلاقة بين فك أغلال بروميثيوس وعودة العصر الذهبي. ولكن صناع الأساطير الإغريق يشيرون بوضوح إلى أن هرقل فاز بتفاحات الهسبريات ووصل إلى جزائر المباركين بمساعدة بروميثيوس عندما تقدم نحوه ليفك أغلاله. علاوة على أن بيكون وكتاب عصر النهضة وجدوا أن هذا التصور مطروح طرحا كافيا فى أعمال الغنوسيين. وفيما يلى قائمة بالأعمال التى تتناول موضوع تأسيس عصر السعادة والرخاء:

١- بيكون: بروميثيوس، ١٦٠٩
٢- فولتير: باندورا، ١٧٤٠
٣- جوته: باندورا، ١٨٠٩
٤- شلى: بروميثيوس طليقا، ١٨١٩

٥- **كينيه: بروميثيوس طليقا، ١٨٣٨**

٦- **مينار: بروميثيوس طليقا، ١٨٤٣**

٧- **لونجفلو: قناع باندورا، ١٨٧٥**

٨- **جيد: بروميثيوس فى القيد الزرى، ١٨٩٩**

بعض هذه الأعمال يتناول عودة العصر الذهبى تناولا عرضيا، وبعضها الآخر يركز على هذا الموضوع ويطوره على أنه الموضوع الأساسي، مما يتمثل فى أعمال شلى وكينيه ومينار وأندريه جيد. وحتى عندما لا تسمى باسم بروميثيوس فى عناوين هذه الأعمال، تحاول هذه الأعمال أن تستعيد ما فى مسرحية **بروميثيوس طليقا** المفقودة لإسخيلوس، أو تدخل عليها بعض التحسينات. ومن الجدير بالذكر أن الكتابات البروميثية الحديثة استعادت، عند وصفها لألفية السعادة والرخاء، تراثا أسسه فرجيل فى **قصائد ريفية والشعر الرعوى**، وهو التراث رعوى فى الظاهر، لكنه يشتمل على رموز دينية باطنية تتعلق بظهور المسيح المنتظر وعودة العصر الذهبى.

[٦] بروميثيوس كشبيه لوسيفر (الشيطان)

كانت كتابات بيرون البروميثية هى الوحيدة التى تصور بروميثيوس صراحة على أنه شبيه لوسيفر، من بين المعالجات الحديثة لأسطورة بروميثيوس. ولا نجد لهذا التصور جذورا فى كتابات عصر النهضة باستثناء أعمال ملتون المبكرة ١٦٢٦-١٦٢٩، كتب ملتون"فى تناغم الأفلاك" فى تدريباته الأكاديمية المعروفة باسم **مقدمات خطابية**، فيقول عن المارد:

> يبدو أن عجزنا عن أن نسمع هذا التناغم يرجع إلى جرأة ذلك اللص بروميثيوس، الذى أنزل الكثير من الشرور على البشر، وحرمنا من السعادة التى ربما لن ننعم بها ثانية طالما نحن منغمسون فى الخطيئة، وحطت من غرائزنا الوحشية. كيف كيف تأتينا الحساسية لهذا الصوت السماوى وأرواحنا تميل نحو الأرض، كما يقول برسيوس، وقد خلت من أى عنصر سماوي؟ لكن إذا صارت أرواحنا نقية، طاهرة، بيضاء بياض الثلج، كما كانت روح فيثاغورس قديما، عندئذ سترق آذاننا وتمتلئ بالموسيقى البارعة للنجوم فى أفلاكها، وهنا تعود كل الأشياء إلى العصر الذهبى فنتخلص من كل غم وهم

ونقضى حياتنا فى سلام مبارك يحسدنا عليه الآلهة (**مراسلات شخصية وتدريبات أكاديمية**، ترجمة: فيلس ب. تليارد).

يتضح من ذلك أن ملتون فى شبابه اعتبر أن رمز برومثيوس سارق النار مساو للمفهوم التوراتى عن ابليس، اللص الأكبر فى **الفردوس المفقود**. توقع ملتون فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، ويقترح فى موضع آخر أن ذلك يسرى على برومثيوس بعد أن علمه أله الحكمة:"أعتقد أن ذلك معنى كلام هسيود عن النوم المقدس، ومعنى كلام اندميون عن اللقاءات الليلية بالنجوم، وكان هذا مغزى انسحاب برومثيوس، بناء على توجيه عطارد، إلى قمة القوقاز المنعزلة، حيث أصبح أحكم الآلهة والبشر، لدرجة أن جوبيتر نفسه طلب منه النصيحة فى زواج ثيتيس.

إن مفهوم برومثيوس بعد إصلاحه عند ملتون يثير المشاكل، لأنه يتضمن مفهوم إصلاح إبليس الذى يغفر له فى النهاية. وربما كان هذا سببا فى أن **الفردوس المستعاد**، التى تتناول فك أغلال الإنسان وعودة العصر الذهبي، توقفت عند الكتاب الرابع ولم تكتمل. إن فك أغلال إبليس فى نهاية الزمان فكرة قديمة خاصة بالغنوسيين، واستغلها فكتور هيجو فيما بعد فى ملحمته الفلسفية الكبيرة **نهاية إبليس** . ربما تخيل ملتون كذلك مثل تلك النهاية وهو يكتب **الفردوس المستعاد** ، بما لا يتلاءم مع المبدأ الأساسى فى **الفردوس المفقود** ، لذلك ظل عمله ناقصا لم يكتمل. ففى **الفردوس المفقود** يميز ملتون تميزا حادا بين الخطيئة الأصلية والخطيئة الأولى، فالخطيئة الأصلية خطيئة إبليس وأتباعه، أما الخطيئة الأولى فخطيئة آدم وحواء:

الفريق الأول سقط بإرادته
أغوى نفسه وحط من قدرها.
أما الإنسان فسقط لأن النوع الأول أغواه.
لذلك سيلقى الإنسان لطف الإلهاما الآخر فلا.
سيجد الرحمة والعدل، الرحمة فى السماء، والعدل فى الأرض.
لذا فليعو مجدي، لكن الرحمة ستنير وتسطع أولا وأخيرًا (الكتاب الثالث).

يرى ملتون أن الجبابرة العصاه خلقوا "مؤهلين للوقوف، بالرغم من أنهم أحرار فى السقوط"، لذلك "من وقف وقف بحرية ومن سقط سقط بحرية". أما الإنسان، فبالرغم من أن العقل الإلهى الذى وهبه الإلهه جعله حرا (العقل أيضا اختيار)فإن حريته يحد منها السقوط الأصلي، الأمر الذى يجعل الإنسان (إبيمثيوس) أقل مسئولية من الشيطان (برومثيوس). وبالتالى يأمل الإنسان فى لطف الإلهوعفوه، أما الشيطان فلا-حتى هنا يقترن تطبيق العدل بوفرة اللطف والعفو. فإذا كانت الرحمة ستنير وتسطع أولا وأخيرا، فحتى الشيطان يمكنه أن يتطلع بثقة إلى العفو فى النهاية.

وفيما عدا **المقدمات الخطابية** لملتون، يظهر برومثيوس على أنه شخصية شيطانية فى أعمال بيرون: **برومثيوس وقصيدة لنابليون بونابرت** . وترجع جذور هذا التصور إلى تفرقة الغنوصيين بين الإنسان البشرى وآدم الأرضي. والإنسان البشرى الذى يطلق عليه أحيانا إنسان النور، شخصية مشكوك فيها ويكتنفها الغموض. والإنسان البدائى الساقط عند المانويين ليس إلا ملاكا كبيرا سقط.

[٧] برومثيوس شبيها بالمسيح

فى الكتابات البرومثية الحديثة، يظهر الصديق المعذب للإنسان على أنه المسيح يضحى بنفسه ليخلص الجنس البشرى من البربرية أو من غضب زوس. ويختلف هذا التصور عن التصورات السابقة فى أنه لم يرد له ذكر عند كتاب الأساطير فى عصر النهضة، بالرغم من أنه التلميح إليه فى مسرحية لاتينية مجهولة المؤلف بعنوان بارابات فى الأغلال ظهرت فى باريس عام ١٥٩٥، كما أن بيكون يلمح له، لكنه لا يستطرد. وانتشر التصور انتشارا واسعا فى الحركة الرومانسية وما بعدها.

لم يخترع الرومانسيون هذا المفهوم، وإنما وجدوه شبه متطور عند آباء الكنيسة الأوائل. وإسخيلوس ذاته يؤكد طبيعة المخلص فى برومثيوس. كما أن فكرة أن برومثيوس "صلب" ولم يقتصر الأمر على قيده ترجع بجذورها إلى إسخيلوس أيضا. عندما تناول ترتوليان آلام المسيح ذكر "مصلوب جبال القوقاز"، تطغى التشبيهات على أسلوب تروتليان، وتصل بلاغته إلى ذروتها فى السؤال التالي: "ولم لا ؟ ومع شخص صادق مثل برومثيوس، يقوم الإله الأكبر بتمزيق المزندق". ويربط ترتوليان مرة أخرى بين برومثيوس واللاهوت المسيحى عندما يقول: "كلما اقتربنا من الإله وأفكاره ومشيئته اقترابا صادقا تاما، كلما ساعدنا الإله بالكتب التى تدل من يريد أن يبحث عن الإله،

ومن يبحث عنه سيجده، ومن يجده يمكن أن يؤمن به، ومن يؤمن به يمكن أن يعبده. الأتقياء الأطهار جديرون بمعرفة الإله والظهور أمامه، بعثهم الإله للعالم منذ بدء الخليقة، حلت فيهم الروح القدس، ليبلغوا أنه هو الإله وحده الذى صنع الكون، وخلق الإنسان من طين- (لأنه هو برومثيوس الحقيقى لكم!)- الإله الذى قدر ما سيجرى فى العالم، وحدد الفصول، يتبع بعضها بعضا . وبالمثل يقول لاكتانتيوس: "يقول الوثنيون أن برومثيوس خلق الإنسان من الطين. إنهم مخطئون، لكن خطأهم ينحصر فى اسم الخالق. وإذا تذكرنا الخلفية الفلسفية التى كان ترتوليان ولاكتانتيوس يكتبان فى ضوئها، اتضحت لنا هذه العبارات تماما. فلقد كان الأفلاطونيون المسيحيون على الأقل يعتبرون المسيح الدميرج أى القوة الخلاقة أو خالق العالم. فيما يلى قائمة بالأعمال الحديثة عن برومثيوس، التى يتخذ فيها برومثيوس شبيه المسيح.

١- بيكون: برومثيوس، ١٦٠٩

٢- شليجل: فى الفن المسرحى والأدب، ١٨٠٩

٣- شلى: برومثيوس طليقا، ١٨١٨

٤- كينيه: برومثيوس مقيدا، ١٨٣

٥- كينيه: أسطورة برومثيوس، ١٨٣٨

٦- مينار: برومثيوس طليقا، ١٨٤٣

٧- بريدجز: برومثيوس واهب النار، ١٨٨٣

هناك أعمال غيرها كثيرة تتناول هذا الجانب من برومثيوس، لكن معظمهم ذو أهمية بحثية محضة، ومثبتة فى الببليوجرافيات. وأمامنا حالة نادرة اتجهت فيها الكتابات البرومثية الحديثة إلى القدماء مباشرة، متجاوزة كتاب الأساطير فى عصر النهضة، ويمكن أن يكون لبيكون تأثير فى هذا المجال.

يتضح مما سبق أن النزعة البرومثية الحديثة استقت مصادرها الأساسية من عصر النهضة، بالرغم من أن معظم البرومثيين كانت لهم معرفة مباشرة بإسخيلوس وكتّاب الأساطير الإغريق والكتابات المانوية الغنوصية، والتأويلات الأفلاطونية المحدثة للرموز الإغريقية. وعندما نعود بتراث عصر النهضة إلى جذوره فى العالم القديم، ندرك استمرارية التراث البرومثى بداية من هسيود حتى وقتنا الحالى. لذلك يصعب علينا أن

نحدد"إسهام" عصر النهضة فى أسطورة برومثيوس وإبيمثيوس، فكل ما فعله عصر النهضة يتمثل فى أنه حفظ لنا رواية الأقدمين، أو بالأحرى عددا من الروايات التى وصلت مكتملة من الفترة الكلاسيكية وما بعدها، كما أن عصر النهضة أنقذ هذه الروايات من الضياع فى ظلام العصور الوسطى. ولعل قدم هذه الروايات، وورودها فى أعمال الكتاب القدماء الموثوق فيهم، وتناسقها عندما توضع جنبا إلى جنب، كل هذا يدل على أنها تمثل وقائع مفقودة لأسطورة لم يكن إخياوس نفسه يجهلها. وبالرغم من أنها لا ترد فيما وصل إلينا من أعماله، فإنها تعتبر بقايا وشذرات من **برومثيوس واهب النار و برومثيوس طليقا** ، تأولها كل مدرسة بطريقتها الخاصة، سواء أكانت تأويلات مشروعة أم غير مشروعة.

استقت البروميثية الحديثة بخلفيتها النهضوية الكثير من مصادر بعيدة عن إسخيلوس، لأن اهتمامها انصب على محاولة استعادة وإعادة الجزأين المفقودين من ثلاثية برومثيوس فى الجوهر إن لم يكن فى الشكل. لذلك كان من الطبيعى أن تصب المعالجات الحديثة اهتمامها على معالجة سرقة النار أو فك أغلال برومثيوس. وربما استغلت هذه المعالجات مواد ليست غريبة عن أعمال إسخيلوس، لكن طريقة تناولها بعدت تماما عن روح إسخيلوس. فبقيت كل الرموز، لكنها وظفت برؤية مختلفة عن رؤية إسخيلوس.

لا يدين البروميثيون الإنجليز بشىء لمخزونهم القومي. فى الواقع، عرف الأدب الإنجليزى "العمالقة" أو المردة، ففى **بيوولف**، يرد ذكر المردة أسلافا لجرندل، لكن أولئك المردة لا يمتون للمردة فى الأساطير الإغريقية من قريب أو من بعيد وإنما يرتبطون بالعمالقة فى التوراة، أى لنسل قابيل الثائر "الذى حارب الإله لفترة طويلة". وسواء *أكانت البرومثية الحديثة فرنسية أم إنجليزية، فإنها تستمد مصادرها من المخزون* المشترك للكتابات الإغريقية الرومانية، أحيانا بطريقة مباشرة، لكن الغالب عليها أنها تستمد هذه المصادر من خلال وساطة آباء الكنيسة وكتاب الأساطير فى عصر النهضة.

الباب الأول

عصر النهضة والكيمائى الساحر

برومثيوس معذبا

عصر النهضة والكيميائى الساحر: بروميثيوس معذبا

يبدأ تاريخ النزعة البروميثية فى عصر النهضة بجهود كتاب الأساطير، الذى استمر أكثر من مائة عام بداية من **أنساب الآلهة** لبوكاشيو (١٤٢٧) حتى **علم الأساطير** لناتال كونتى (١٥٨١) وبالرغم من أن الكتيبات التى تناولت الأساطير مهدت الطريق للكتابات البروميثية الإبداعية،فإن أيا منها لم يضف شيئا فى تناوله للموضوع. فهذه الكتابات كانت ملخصات موجزة أفردت مساحة كبيرة لقصة المارد أكبر من أية مساحة مفردة لغيره من الشخصيات فى الأساطير الإغريقية الرومانية.

وكما ذكرنا كان نكام وبيير دى بلوا أول من مثل اتجاها إيجابيا نحو البروميثية، فى القرن الثانى عشر وتميز هذا الاتجاه بالتعاطف الزائد مع قضية المارد وآلامه، مما جعل منه نموذجاً للعبقرى المبدع المنعزل عن الناس، المحبوس فى صومعته، الذى تلتهمه صراعاته الداخلية الناتجة عن تعاطيه للمعرفة المحرمة. وهذا المفهوم عن بروميثيوس نفى مفهوم الكيميائي الساحر الذى انتشر فى القرن السادس عشر وتصدر فكر عصر النهضة وفنونه. ووصل هذا المفهوم إلى قمته الفنية فى مسرحية **مأساة الدكتور فوستوس** لمارلو.

إلا أن نكام وبيير دى بلوا لم يحدثا أى تأثير فى عصرهما أو ما بعد عصرهما إلى عصر النهضة، إذ ظلت الرؤية الوسيطة سائدة. وفى مجال الإبداع، لم تكن الإشارات القليلة التى أشار بها تشوسر إلى المارد إلا ترجمة من كتاب **سلوان الفلسفة** لبويشيس :"إنك لست إكسيون، الذى يعذب على العجلة الدائرة للأبد. ولست تانتالوس الذى دمره جفاف عطشه الطويل، بالرغم من مجرى الماء القريب من شفتيه. الطائر، ذلك النسر المحلق، الذى ينهش معدة المارد أو كبده، انتشى بالغناء، فسكر ولن يأكل أو يمزق مرة أخرى" (الكتاب الثالث). لا يكتفى بويشيس بسرد القصة، بل يخضع الأسطورة الكلاسيكية لتأويله المجازي، متبعاً فى ذلك أسلوب الفلاسفة ما بعد الكلاسيكيين. والدرس المستفاد الذى يستقيه من حكمة القدماء، بلغة تشوسر،هو:"من يحصر أفكاره فى الأشياء الدنيوية، يفقد كل ما استمده من السماء الطيبة النبيلة، وعليه أن يتوقع عذاب الجحيم" (**ترويلوس وكرسيدا**، الكتاب الثالث). فالرؤية الوسيطة ما زالت مسيطرة على تشوسر، فلا يمكن أن يقال شيء دفاع عن الخطيئة.

يمثل إرازموس تطور ملحوظاً نحو الروح العلمانية لعصر النهضة فى كتابة Enchiridion Militis (١٥٠٢) يعتبر أسطورة بروميثيوس حكاية مجازية رمزية، لكنه لا

يستدعيها لتأكيد الزهد التام للعصور الوسطى، فيرى أرازموس أنه من الممكن قبول العالم والإقبال على الحياة الدنيا، دون التخلي عن الدين:

> لذلك فإن المعرفة تملك السيطرة على الأشياء المنحطة أو تحتل مكانة بارزة فوقها. وتليها الصحة، ثم هبات الطبيعة، ثم الفصاحة، ثم الجمال، ثم القوة، ثم الكرامة، ثم الإحسان،ثم السلطة، ثم الرخاء، ثم السمعة الطيبة، ثم القرابة، ثم الصداقة، ثم متاع البيت،...... إذا تصادف وامتلكت المال، ولم يكن هذا المال كافياً للإنفاق على حياة مريحة، فقم برعايته وزيادته وصاحب عباد المال الطيبين. لكن إذا خشيت فقدان الفضيلة أو العقل السليم، فازهد في الهبة المليئة بالدمار والخسران واقذف...كل ما يهمك ويقلقك ويضايقك في البحر، وإلا ابتعدت عن المسيح... أما إذا شككت في مصدر الثروة، فالعب دور بروميثيوس، ولا تستلم الصندوق المخادع، وعند ذلك ستنير وتسعد... وما قلته عن المال ينطبق على الشرف والشهوة والصحة وحياة الجسد (الفصل الثاني عشر)

نجد هنا انقطاعا كبيرا عن الماضي . فالانتقال من أسلوب تشوسر :"مبارك هو من يفكه من قيود الأرض الثقيلة" (بويشيس، الكتاب الثاني) إلى " أسلوب إرازموس:" اتخذ عابد المال الطيب بشرط ألا تجعله مساويا للمسيح"، يدل هذا الانتقال على الفرق بين العصور الوسطى وعصر النهضة وتنبع الرؤيتان من المثالية الفيثاغورثية الأفلاطونية. قامت العصور الوسطى بتطوير المسلمة الأفلاطونية إلى أقصى منطقية بأن فرضت المقولات الأرسطية. كما أن عصر النهضة استرجع الديناميية الأصلية لهذه المسلمة بأن أعاد فحصها وبحثها بطريقة جدلية. على كل، عندما حاول إرازموس أن يوفق بين النزعة الدنيوية الجديدة والإطار المرجعي الروحاني، زعزع القيم التي تعارف الناس على ارتباطها برمز بروميثيوس، إذ قال في كتابه المذكور:

> وإذا قرأت مجمل تاريخ خلق العالم، أقصد إذا قرأت هذه الأشياء قراءة سطحية، لا تتجاوز ما يظهر على السطح، لا أتصور شيئاً تفعله أعظم من أن تتغنى بتمثال الصلصال الذي صنعه بروميثيوس، أو النار التي سرقها من السماء في دهاء ووضعها في التمثال لتبعث الحياة في الصلصال . أما إذا اكتفيت بالقشرة أو الجزء الخارجي، عسى أن يأتي من يقرأ أسطورة الشاعر على أنها حكاية مجازية ويجد فيها مغزى أكبر من مجرد سرد لقصة دينية . إذا قرأت أسطورة المردة العمالقة، ووجدت أنها تحذرك وتذكرك بألا تحارب الإله والأشياء الأقوى منك، أو تذكرك بأنك يجب عليك أن تنفر من الدراسات

التى تستفظعها الطبيعة. لا تربك نفسك بالزواج إذا كانت العفة أقرب إلى طبعك. ولا تقيد نفسك بالعفة، إذا كنت تميل للزواج أكثر، لأن هذه الأشياء تصير شراً يجب تجاوزه عندما تناقض الطبيعة" (الفصل الثالث عشر).

فى العرف التقليدى يرمز المردة للجوانب المتدنية من الطبيعة فى تمردهم على الكائنات الروحية السامية التى تتخذ اسم زوس وآلهة الأوليمب، أما أرازموس فيربط المردة بالقوى الروحية للإنسان فى تمردها على ضرورات الوجود الطبيعي. فى النزعة الإنسانية الجديدة، تصير الضرورة عقلاً، والعقل ضرورة، ويرتبط بروميثيوس بالناسك الوسيط الزاهد الذى يمثل انعزاله تمرداً على النظام الطبيعى للأشياء. لقد دمر أرازموس موقف الرهبنة الوسيطة، واتهمها كذلك بأنها تتابع "الدراسات التى تستفظعها الطبيعة"، واتهمها كذلك بأنها تتحدى الذات الإلهية من خلال ممارستها لصوفية مصطنعة . وهذا يعنى أن علم الكيمياء الذى ينسب عادة لعصر النهضة ما هو إلا مؤسسة تنتمى للعصور الوسطى .وإلى جانب مسألة المصطلحات، كان استهجان أرازموس لشخصية المارد يدل على أن رؤيته تنتمى للعصور الوسطى، وهى رؤية أكثر وسيطية من رؤية نكام وبيير دى بلوا، فإرازموس أقرب لتشوسر. على المستوى الروحي، يلام بروميثيوس على قبول باندورا؛ وعلى المستوى الزمني، يلام لأنه لم يقبلها .وأيا كانت خطيئته،لم يكن هناك تعاطف مع المتمرد الذى نشر الفوضى فيما نظمه الإله أو نظام الطبيعة.

عندما وصل عصر النهضة إلى ذروته فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، ساد الاتجاه المتعاطف مع بروميثيوس فلم يعد ينظر إليه على أنه مخطئ أو مذنب، وتم ذلك على حساب الإله، كما عند إسخيلوس. فتم النظر إلى المذنب الأكبر على أنه صديق الإنسان أيضاً، وصور على أنه ضحية لطغيان الإله، سواء صور على أنه رمز للعبقرية المبدعة (الكيميائى الساحر) أم على أنه رمز لبطل الخصوبة (العاشق). ومن الطبيعى أن عصر الإصلاح ما زال ينظر إليه على أنه شخصية مشكوك فيها من النوع الفاوستى، حتى عندما كان يؤله، ومع ذلك غفرت له خطيئته سراً، ونعى الناس سقوطه، مثل فاوست، لقد كانت قصة الكيميائى الساحر الوجه النهضوى من قصة بروميثيوس المعذب.

وجد أكثر مؤسسى عصر النهضة علمانية، وهم البلياد النجوم الزاهرة جماعة شعراء ونقاد فى فرنسا تحت رعاية هنرى الثانى والإليزابيثيون فى إنجلترا، وجدوا فى بروميثيوس تعبيرا عن نزعتهم للتمرد، خاصة على السلطة والأعراف، وتمثل رونسار التجربة البروميثية تمثلاً كاملا، عندما قال:

قاومت السماء مثل المردة

وها أنا صعقت مثلهم (أغنيات لهلين، الجزء الأول)

ليس هذا مجرد إحساس شعري، أنه طريقة فى الشعور، إن لم يكن نظاماً للفكر. عندما كان دوراً العظيم معلما لرونسار فى شبابه فى بيت عائلة بائيف، قرأ مسرحية **بروميثيوس** لإسخيلوس كلها عليه دون أن يتركها من يده، وهو يترجمها له أثناء القراءة مباشرة . وهنا تعجب رونسار قائلاً:"ولماذا يا أستاذي، أخفيت عنى هذه الثروة طويلاً" وبما أن البلياد كانوا، مثل الإليزابثيين بعدهم، لا يجرؤن على مهاجمة الإله علانية، أحلوا القدر محله، وصبوا عليه جام غضبهم .:"فى النهاية ضيعنى القدر وهزمني"، ها! وما تستطيع الوصول إلى علياء السماء يا طاغية قدرنا." كما أن حب بروميثيوس (فى الأصل إبيمثيوس) لباندورا، عبر عن الطبيعة المأساوية لكل العواطف، وسمو خلق الشاعر وكياسته لا يمكن أن تخفى رؤيته الإنسانية الصادقة. توصل رونسار إلى المعنى الكامن فى سرقة النار، عندما نظر إلى معشوقته نظرة مثالية واعتبرها منيرفا الكون. يقول فى الأغنية:

أخلاقك وفضيلتك، حكمتك وحياتك

يشهدون أن عقلك من لدن الإله

وأفكارك من أفكار أفلاطون

وفلسفتك من فلسفته

تشهد أن بروميثيوس القديم حقيقة

وبعد أن استولى على الشعلة من السماء

زوج الأرض بالألوهية.

كما أن وصف رونسار لميلاد باندورا فى عشيقته لا يقل عن وصف هسيود، جمالاً وجلالا. يقول فى كتاب كاساندرا من قصائد **Les Amours**:

عندما ولدت السيدة التى أعشقها

تزينت السماء بجمالها

ونادى اين ريا كل الآلهة

ليجعلوها باندورا أخرى

فشرفها أبولو بهدايا أربعة

وهبها من أشعته سحر العيون

ووهب صوتها رقة الغناء

ومنحها البصيرة الثاقبة

وغرس فيها ملكة الشعر الجميل

وهبها مارس قسوته النبيلة

ووهبتها فينوس الضحك

ومنحتها بيثو موهبة الكلام

ووهبتها كيريس الثراء

ووهبتها إلهة الفجر الأصابع، والشعر المسترسل

كما وهبها كيوبيد سهمه، وأهدتها ثيتيس أقدامها

كما أعطاها كليون المجد، ووهبتها بالاس الحكمة.

أهم من ذلك يبرز رونسار التناقض الظاهرى فى موقف بروميثيوس:

أحب أن أكون حراً، وأريد أن أظل سجيناً

أرغب فى الأمرين، وإن كانا مجرد رغبة

إننى بروميثيوس يرزح فى آلامه:

أجرؤ، أريد، أبذل الجهد وأقدر،

لذلك يضفر القدر حياتى بخيط أسود.

وأنا ذاهب لشموسك الجميلة يا حبيبتي

قيدنى كيوبيد بألف مسمار ممغنط

على صخرة سطوتك القاسيه
مع أنى لم أجيء لأسرق الشعلة المقدسة من شموسك.

وبدلاً من أن يلتهمنى الصقر، أحاطنى الهم بوحشية
وغرس مخلبه فى جرحى الأبدي
وهو يقضم فى قلبي. هذا الإله سيدتي
لا يخفف عنى العذاب.

مئات الآلام أعانيها، أتحملها
ها أن مثبت بالمسامير تحت جبروتك القاسي
كلما زادت قسوتك،كلما أحسست برقتها

كم أتمنى بعد فترة طويلة
أن يأتى إلى هرقل رشاقتك
ويفك ما تبقى من قيودى

يتهم رونسار يتهم جوبيتر بأنه شوه براءة العصر الذهبى ودبر المكائد لكى يسقط الإنسان على يد الحب.

جوبيتر ذلك الطاغية المجرم
عندما لطخ يديه بدم القربى
وسرق ذهب الأرض التى نعيش عليها
تركك، كوحش جديد، فى قاع صندوق
مثل صندوق باندورا، لتغوى الرجال

أحياناً يردد رونسار الرواية التى تقول إن صندوق باندورا كان مليئا بالخيرات، وليس الشرور :"كل هدايا صندوق باندورا ....جملت الشرف" واستخدامه للرمز مكررا

فى أعماله يفيد أن بروميثيوس رمز "للإنسان الممزق"، ممزق بين حبه لباندورا وشرائع أبيها زوس المستبدة، فمن خلال باندورا يمكن أن يصير الإنسان إلها، لأنها نصف إلهة لكن عقوبة ذلك لا يتحملها بشر.يظهر باندورا "وحشاً جديدا" فى القليل من الأبيات، ربما لأن أباها طاغية. يتوقف رونسار عند مرحلة بروميثيوس المعذب التى ترد فى الجزء الخارج الذى وصل إلينا من البرميثيا، إنها المرحلة التى تتسع فيها الهوة بين السماء والأرض لدرجة أنها لا تسد، وفيها يظهر بروميثيوس على أنه بطل شهيد أكثر من كونه مخطئاً. وبما أن عصر النهضة أطلق على جوبيتر لقب القدر، فإن عاصفة وقصف البلياد والإليزابيثيون لم يصلا إلى المأزق الحرج الذى وصل إليه المانويون بعد قرنين من الزمان، ذلك المأزق الذى تجلي فى عاصفة وقصف الرومانسيين.

دى بليه مارد مقيد مثل رونسار:

مقيد مثل بروميثيوس على جبل أفنتينوس

فأملى التعس وقدرى القاسى،

يقيدنى فى نير العبودية، لا نير الغرام (السوناتا العاشرة من Les Deepets)

لا أن هناك نقطة اختلاف بين رونسار ودى بليه، فدى بليه أكثر إحساساً بموضوع السقوط أكثر من الوصول إلى مرتبة الألوهية من خلال باندورا، فهو لا يذكر صفة من صفات الخلاص فيها، بل هى أم كل الشرور البشرية:

ما زالت تنشر الشرور

أكثر من باندورا المميتة (Jeux wstique)

كتب دى بليه يشجع أوليفيه دو مانيى على مغازلة معشوقته بأبيات شعر جميلة لكنه يحذره من أن تسحره مثلما سحرت باندورا إبيمثيوس:

توج مشاعرك الرقيقة

بوردة الكمال

التى تشرف السماء بها معشوقتك

مثل باندورا ثانية

لكن حذار يا عزيزى مانيي

فربما جعلك القدر خفة

تقع أسيرا لمعشوقتك

وتصير إبيمثيوس آخر

إن معالجة شعراء البلياد لموضوع بروميثيوس وباندورا يناسب مفهومهم عن العاشق المعذب، ذلك المفهوم الذى شاع كثيرا فى أدب عصر النهضة، لم يكن اقتباسه مجرد حلية. بل كان هناك ارتباط طبيعى بين المفهومين، يتضح ذلك الارتباط جليا فى قصة إبيمثيوس وباندورا، وهو كامن فى قصة بروميثيوس وسرقة النار.تصير هذه العلاقة الكامنة واضحة إذا تذكرنا أن بروميثيوس نفسه كان الشخصية الأولى التى تمثل بطل الخصوبة المعذب، ويتجلى الاتجاه الإنسانى نحو سرقة النار فى قصص مثل سرقة باريس لهيلين، وسرقة روميو لجولييت، وسرقة عطيل لديدمونة، وسرقة فاوست أو بروسبيرو للمعرفة الإلهية من خلال الوصول إلى المحرم فكرة وطيدة فى هذا المفهوم، وبالتالى تخلد نفسها فى كل تنويعاتها

فى ألمانيا، كرس جون ستورم الهيومانى الشهير جل وقته لتدريس التراجيديا الإغريقية من أتيكا (منطقة أثينا)، وعندما تقاعد عام ١٨٥١ كانت ستراسبورج قد أصبحت مركزا لحركة مسرحية كبيرة جذبت الفرق الجوالة من إيطاليا وفرنسا وإنجلترا. وكانت مسرحية إسخيلوس **بروميثيوس** من بين المسرحيات التى عرضت عام ١٦٠٩، وترجمها إلى الألمانية سبانجنبرج، وكان مراجع بروفات موهوبا فى دار نشر ترجمت مسرحيات كلاسيكية أخرى، وكانت هذه الدار السبب الرئيسى فى نهضة الفن المسرحى فى ستراسبورج ١٥٩١ -.١٦١١ وبما أن مأساة بروميثيوس كانت مجرد جزء من ثلاثية مفقود منها جزآن، أضيف للعرض فصل تمهيدى يصور بروميثيوس وهو يهب النار للإنسان، ويلقى الضوء على اعتراف الإنسان بالجميل وكذلك على غضب زوس. يظهر عدد من الآلهة وهم يقدمون هباتهم للإنسان: أبولو وربات الفنون، وربات الصنائع الحرة، وربة اللذة، وربات الشر. وكان على الطلاب أن يختاروا بين أن يصبحوا مهنيين مفيدين: رجال دين وسياسيين وأطباء وقضاة، أو أن يصبحوا سكارى

شهوانيين تحجر الخطيئة قلوبهم:"وزعت ربة اللذة هداياها: عنق حصان للشباب الجامح، وراس قرد لمن يطمح فى الشهرة، ورأس خنزير للسكير، ورأس حمار للكسول كثير النوم. ويقدم المشهد الإضافى جونو فى غيرتها، وأرجوس المتيقظ يغط فى النوم تحت تأثير صفير عطارد، ايو تستطير جنونا. وبعد ذلك يبدأ نص إسخيلوس". كما أن هناك خاتمة تلخص المغزى الأخلاقى للمسرحية، فتدعو لطاعة الإله والاعتراف بفضله:"يبعث المتعلمون ليعلمونا كلمة الإله، والسياسة الدنيوية، وإدارة شئون المنزل فلنشكر للإله فضله. لم يخترع بروميثيوس النار ولكنه أحضرها من السماء، وتعذب لكى يساعدنا، فالغيورون الشريرون لا يريدون أن يروا الأمور تسير على ما يرام فى العالم، لذلك اضطهدوا المعلمين الحكماء. جوبيتر طاغية، مثل الإمبراطور جوليان، الذى يحرم على المسيحيين أن يتعلموا الفنون. هل الأمر أسوأ فى تركيا؟ فلنشكر الحكماء الصالحين. وفى النهاية. تظهر المسرحية قوة الضمير الواعي، وتشير لأسلوب الحياة الذى سيسود بعد زوال الأوهام. لقد أعطى الإله لألمانيا شخصا بروميثيا، ألا وهو مخترع الطباعة. انظر كيف تستغل الطباعة فى أشياء مفيدة، وكيف تستغل للأسف فى أشياء مشينة". لقيت أسطورة بروميثيوس استحسانا كبيرا فى ألمانيا،حيث اعتبروها قصة رمزية أخلاقية.

تبع الإليزابيثيون شعراء البلياد الذين خلصوا رمز بروميثيوس من وهدة الحكاية الرمزية المحضة، ليصبح هذا الرمز عرفا شعريا متماسكا فى النهاية. فأصبحت باندورا اسما شعريا للمعشوقة، مثل كسندرا وهيلينا وديانا وداليا، ويتضح ذلك جليا فى معالجة جون سدزن للأسطورة فى مجموعة من السونتات بعنوان باندورا (١٥٨٥)، وهو عمل يستحق أن نتناوله بالتفصيل لأنه يتخذ عنوانا بروميثيا غموضا.

كان شكسبير من أول من استخدموا الرمز البروميثى فى الشعر فيالعصرالإليزابيثى. ففى مسرحية **وخاب سعى العشاق** (١٥٩١)، يقول بيرون بلهجة حماسية (الفصل الرابع، المشهد الثالث):

استقى هذا المبدأ من عيون النساء
فهن الأرض والكتب والأكاديمية
تتبع منهن نار بروميثيوس الحقيقية.

ثم يستخدم بيرون الصورة نفسها، بطريقة شبه عرضية، إلا أنه يعرف نار برومثيوس على أنها النار"التى تعرض العالم وتحتويه وتغذيه". وفى مسرحية **تيتوس أندرونيكوس** (١٥٩٣) يقول هارون بلهجة حماسية أيضا (الفصل الثانى، المشهد الأول):

هيا يا هارون، جهز قلبك وهيئ أفكارك
لتصعد للعلا بمعشوقتك البديعة
اعتل قمتها، تلك التى انتصرت عليها
واتخذتها أسيرة، وقيدتها بقيود الهوى
فها هى قيدت بعيون هارون الساحرة
أسرع من قيد برومثيوس بجبال القوقاز

من الملاحظ أن شكسبير هنا يتلاعب بالعلاقة بين برومثيوس وباندورا، ويعكسها. فلا تقيد باندورا برومثيوس وإنما هو الذى يقيدها. وفكرة أن باندورا هى التى تقيد برومثيوس صورة شائعة عند شعراء البليارد، كما رأينا عند رونسار:"قيدنى كيوبيد بألف مسمار ممغنط على صخرة سطوتك القاسية"، وكذلك عند دى بليه الذى يصور نفسه مصلوبا على جبل أفنتينوس"حيث أملى المعدم وقدرى القاسي يقيدانى فى نير العبودية لا نير الغرَام". بقى هذا التأويل الأفلاطونى فى الغنائية التراجيدية للبلياد، لكنه تحول إلى موضوع سخرية وفكاهة عند شكسبير. فتشبه قوة القيد، أى الحب، ضمنيا بمغناطيس،أو ما يطلق عليه رونسار"ألف مسمار ممغنط". ويمكننا أن نكشف تأثير البليارد فى شكسبير من خلال كلام بولنجبروك فى مسرحية رتشارد الثاني:"أواه، من يستطيع أن يمسك نارا فى يديه، عندما يفكر فى صقيع جبال القوقاز!" (الفصل الأول، المشهد الثاني). فعند دى بليه، ترتبط قمم جبال القوقاز دوما بالطقس البارد العاصف:"جبل القوقاز البارد الموحش" كما فى **أشعار غنائية** (القصيدة السابعة)، وتبرز هذه الصورة أكثر فى السوناتا البروميثية رقم ٥١ من **شجرة الزيتون**:

أيا من ضاقت به الدنيا
انظر إلى هذه الشعلة الملتهبة

تضطرم فى بطن المارد
الذى يتحمل جبلا من النار فوق
ظهره الذى تصعقه البروق:
انظر إلى ذلك الطائر المكرس
للإله المنتقم يصعقه بيديه
فيعتصر رئتيه، ليظل معذبا للأبد
وهو مقيد فى قمم جبال القوقاز الباردة:
أرجو أن تتخيل كذلك
ما يحرق قلبى ويجمده ويلتهمه
دون أن يعطينى فرصة لالتقاط أنفاسي.
ستقول لي، عندما ترى آلامى هذه،
إنك مثال الذى يجرؤ للتطلع
بجسارة إلى الخلود

يوحى التباين بين النار والثلج بصورة شكسبير عن جبال القوقاز. ويبلغ ذلك أقصى درجة من الوضوح فى المقتطف التالى من **أشعار غنائية** لدى بليه (القصيدة رقم ١١):

ياله من كهف فظيع
أفظع من جبال القوقاز الموحشة
حيث يلتهم الصقر الإلهى
رئة سارق النار المقدسة،
الرئة تولد من جديد ليلتهمها مرات أخرا!
ستجعلنى برودتك اللاسعة
أحس بمزيد من الحرارة الملتهبة
حرارة أشد من تلك الحرارة المضطرمة

فوق الجبل الواسع الكبير،
الحرارة التى تنوء بحملها الجبال

يتمثل النقص الذى يعتلى التوحد الصوفي، فى مقابل التوحد الشعري، فى أن المتصوف لا يعود، وإذا عاد لا يستطيع البوح أو الكشف. فمثل حب برومثيوس لأثينا، يتجلى حب ليندر لهيرو على مستويين، المستوى المادى والمستوى الميتافيزيقي، ويمكن الوصول إلى الميتافيزيقى من خلال المادي. يصور مارلو الجانب ذا المغزى من قصة أيو، ويحور رواية إسخيلوس ليدل على التوحد الصوفى بين السماء والأرض، وهنا لا نجد جوبيتر يطارد "عذراء الريف"، وإنما يطارد عطارد بن جوبيتر،أو كلمة جوبيتر:

لا يمكن الفوز بقلوب العذارى بالقوة الباطشة أو الجبروت
ولكن بالأحاديث الممتعة اللذيذة،
وهرمس الذى يعرف ذلك، غازلها،
وأعجبه جمالها وحسنها وحركا مشاعره نحوها
لكنها صمتت ولم تقل إن كانت ترفض حبه أم تقبله.
لكنه لم ينثن عن حبه، ولم يكن لها أى عذر
فى مماطلته، مثلما تفعل النساء، لأنها تتطلع إلى الخلود،
فكل النساء طموحات بالفطرة.
طلبت من عاشقها مهمة،
إن لم يؤدها، لا يطلب يدها.
طلبت منه جرعه من الرحيق المنساب
الذى يشرب منه ملك الآلهة والبشر
وبما أنه كان مستعدا لتحقيق ما تريده
سرق جرعة من هيبى ساقية جوبتر
وأعطاها إلى معشوقته الريفية البسيطة،
عندما عرف جوبيتر ذلك (وهل يخفى عليه شئ؟)

ثار ثورة عاصفة وغضب غضبا شديدا،
غضبا فاق غضبه من النار التى سرقها بروميثيوس،
وقذف به من السماء..

ما القصة التى يرويها مارلو هنا إلا تنويع على وتر بروميثيوس فلا تختلف إلا الشخصيات. فيحل هرمس محل بروميثيوس فيما يخص السرقة. كما أن السرقة ليست سرقة النار، وإنما سرقة رحيق جوبيتر. "وعذراء الريف" هى أيو ذاتها التى طاردها زوس، وكانت جريمتها أن عينها علت على حاجبها عندما تطلعت إلى الزواج من زوس. اسمها الآخر هسيون، زوجة بروميثيوس، التى خطب ودها المارد "بهدايا الزواج" كما عند إسخيلوس، وكما أوردنا فى الفصول السابقة، ما "هدايا الزواج" إلا كناية عن هدية النار المسروقة، مثلما أهدى هرمس الرحيق المسروق. كما أن "عذراء الريف" هى باندورا التى بعث بروميثيوس فيها الحياة بناره. وكل هذا يدعم فرضنا الأساسى بأن تراجيديا الخلق تدور حول الصراع بين جانبى الإله، ويطلق عليهما اسمى زوس وبروميثيوس، يمثلان العقل والقضيب على الترتيب، ذلك الصراع على خلق عذراء العالم وتلقيحها . فمثل بروميثيوس، لعب هرمس فى العالم القديم دور القوة الخلاقة، أو كلمة زوس وأداته للتوليد، على المستوى الروحى والأكثر سموا . وفى كلتا الحالتين، اشتمل فعل التوليد على سرقة روح العالم، الأمر الذى لم يقبله عقل زوس. وحتى قبل الغنوصيين، أوّل إسخيلوس خطيئة أيو على أنها "التطلع إلى الخلود". واحتفظت قصته سرقة النار بمعنيين على مر العصور ؛ قيام الوجود المادى بسرقة الخصوبة، وقيام الروح بسرقة المعرفة الإلهية. أدى الرمز الأول إلى الكتابات التى يظهر فيها بروميثيوس على أنه عاشق معذب، أما الرمز الثانى فأدى إلى الكتابات التى يظهر فيها على أنه مجوسى معذب. فى العصور القديمة، ظهر هذان المفهومان فى القصتين الرمزيتين، المتوازيتين، والمتمايزتين: قصة إبيمثيوس وباندورا، وقصة بروميثيوس والنار المسروقة. وبما أن القصتين وجهان لعملة واحدة، فقد تم مزجهما، الأمر الذى أدى إلى أن بروميثيوس صار بشرا مثل إبيمثيوس، وباندورا صارت مقدسة مثل النار، ولا تشذ كتابات عصر النهضة عن هذه القاعدة. ففى هذه الكتابات، يرمز بروميثيوس لبطل الخصوبة المعذب (العاشق) ويرمز أيضا للعبقرى الخلاق المطرود (الكيميائى الساحر). أحيانا يتم التركيز على التناقض الظاهرى عن قصد لدرجة أن الرمز يستمد قوته من غموضه. ويعبر نص **هيرو وليااندر** عن هذه الحالة العقلية باقتدار.

هناك سوناتا لسير فيليب سيدنى تنتمى لتقاليد شعراء البلياد، تلك التقاليد التى ركزت على الإبداع المتمرد للعاشق أو اضطهاده الوحشى على يد الطاغية، وطبعت هذه السوناتا فى أركاديا كونتيسة بمبروك (١٥٩٨) وفى طبعة ١٦٠٠ من **هليكون إنجلترا**:

عندما جلب بروميثيوس النار
من السماوات العلى للأرض،
لم تكن الأرض تعرف النار
وهنا امتلاء ساتير الواقف بجواره غبطة وسرورا،
وغلبت عليه الشهوة العارمة،
فأمسك بالنار وقبلها،
كما لو كانت معشوقة لذيذة.
وعندما شعر بالقوة المضطرمة،
وبالخشب المحترق
والصرخات
والزعيق الحاد
بحث عن نهر أو حقل أو خص
يخفف فيه آلامه،
لكن ظل ألمه يلازمه زمنا ما
هكذا أنا، مازال هذا المنظر الفريد
يأخذ بتلابيب عيني
منظر ملاك السماء يتجسد فى شكل بشر،
منظر يشع نورا،
هكذا أنا أجرى وأقف كما يشاء الحب.
أن قلبى يحل محل شفاه ساتير
احترق هو للحظات ومازلت أنا احترق للأبد

عالج سبنسر رمز بروميثيوس فى العديد من مؤلفاته. ففى **دموع ربات الفنون** (١٥٩١) يقارن الملكة اليزابيث بباندورا:" باندورا الحقيقية ذات النعم السماوية، اليزا الإلهية، الإمبراطورة المقدسة"، "صورتها تعكس جلال الملك وعظمته"، الأمر الذى يضع اليزابيث فى مقام الأسلاف الأسطوريين للشعب البريطاني. من الجدير بالذكر أنه فى نفس السنة (١٥٩١)، ترجم سبنسر مجموعة سونتات دى بليه المسماة **أطلال روما**، وفيما يلى السوناتا رقم ١٩ منها:

كل ذلك الكمال الذى تجملت به السماء
كل ذلك النقص الذى افتقرت به الأرض
كل ما يروى أرواحنا ويشبع أعيننا
كل ما يبدد بهجتنا فى التو
كل تلك التعاسة التى تبلى أيامنا
كل سعادة العصور القديمة قبلنا،
حشرتها روما فى صندوق، مثل باندورا،
فى عهد أسلافنا العظماء.

روما هنا ساحرة تدمر البشر وتخلصهم فى آن. وعندما نأخذ فى اعتبارنا علاقة سبنسر القلقة باليزابثوقصرها، ندرك أن سبنسر تعمد الغموض فى وصفه"لإليزا الإلهية". فمثل دى بليه، نظر سبنسر إلى باندورا على أنها مصدر كل الشرور، خاصة عندما استخدم رمزها كمجرد حلية لفظية. فى ايرلندا، يقول يوكسودوس فى **رأى عن حالة أيرلندا**: "الشرور التى تريد أن تحصيها كثيرة جدا لا تحصى، ويمكن إحصائها فقط بالمقارنة بالشرور المخبأة فى سلة باندورا" **(الأعمال النثرية)**. وفى **غزليات** (السوناتا رقم٢٤) يربط سبنسر باندورا بالسقوط:"أعتقد أننى أرى باندورا جديدة، اتفق جميع الآلهة على أن يبعثوها من السماء لهذا العالم الخاطئ، لتكون سوطا يجلد به المذنبون". كما أن بروميثيوس وباندورا يظهران فى "الخطاب الخامس: إلى صديقى العزيز السيد/اميريتو" **(هدية السنة الجديدة لصديقى القديم السيد/ جورج بلشونجر)** على أنهما معادلان لآدم وحواء:

فلنهب أجريبا ألف صفحة مخطوطة بماء الذهب لأنه سخر من الفنون والحرف العقيمة وسفهها،تلك الفنون والحرف التى اخترعها الشياطين: الأرواح الشريرة لتملأ العالم بالبلايا والرزايا والعذاب، كما يشهد بذلك دوما باندورا، بروميثيوس وتلك الشجرة اللعينة الطيبة الشريرة (الأعمال النثرية)

لا يقصر سبنسر نقاشه على الطبيعة المزدوجة لباندورا، وإنما يناقش أيضا، تمرد المردة، خاصة بروميثيوس، في عديد من قصائده. فى ملحمة **ملكة عبقر** يقرأ الفارس جويون كتابا يتناول أصل الخلق:

لكن كل ذلك لم ينته،
عندما كان جويون يقرأ فى كتابه.
لأنه كان مجلدا كبيرا ضخما
ووقت فراغى لا يكفي، وهاهو بعض ما قرأته:
يحكى الكتاب أنه فى البدء خلق بروميثيوس إنسانا
من أجزاء مختلفة من أجسام الوحوش
ثم سرق النار من السماء
ليبعث الحياة فيما خلقه،
حرمه الحب من الحياة لفعلته...
ثم سمى ذلك الإنسان جنيا صغيرا
ليتحرك بخفة، وكان ذلك المخلوق جد جنس الجن:
وعندما كان يجوب العالم بقدميه المتعبتين،
وجد مخلوقة جميلة فى حدائق أدونيس
فظن أنها لا تنتمى للبشر،
ورجح أن تكون روحا أو ملاكا،
وأن تكون جدة كل النساء
لذلك سماها جنية، نظرا لطولها،
وانحدرت من نسلها كل الجنيات... (ملكة عبقر، الكتاب الثانى)

فى هذا الخليط المأخوذ من **مسخ الكائنات لأوفيد**، **وعلم الأساطير لفلجنتيوس** والتراث الشعبى فى العصور الوسطى، تظل الوظيفة الأساسية لبروميثيوس كقوة خلاقة سليمة معافاة. وتتمثل خطيئة المارد فى رغبته فى أن يتساوى بالآلهة. فى **أناشيد التغير** يتناول سبنسر استعادة العصر الذهبى فى النهاية عندما يقوم كل البشر بتحقيق كمالهم من خلال القدر: "عندئذ لا يستطيع التغير أن يحكمهم بل يسيطرون عليه ويحتفظون بحالتهم" (الكتاب السابع). تطمح المارده ميوتابلتى إلى عرش زوس، لكنها ذكرت بمصير من سبقوها إلى هذا الطموح:

إلى أن توقفت لحظة، وتساءل الحب،
ألن تكف أفكار البشر عن الطموح،
بهذه الجرأة المغامرة، إلى السماء،
زاعمة أن بإمكانها الوصول،
وتلطيخ المقاعد السماوية بطين الأرض؟
أعتقد أن ذل بروكرست قاطع الطريق الجرئ
أو سقوط تيفون أو ألم أكسيون الأنيف،
أو مصير بروميثيوس العظيم،... سيكفي
لجعل غيرهم يحجمون عن هذا الطموح،
وتحذير كل البشر من خلال هذه الأمثلة. علهم يكفون (الكتاب السابع)

كان من الطبيعى أن يتناول بيرتون فى كتابه **تشريح الاكتئاب** (١٦٢١) آلام بروميثيوس لشرح بعض أسباب الاكتئاب، إذ يرى بيرتون فى المارد نموذجا للإنسان المكتئب، ويقتبس قصة وجدها عند سنيكا تفيد أن بارهسيوس، الرسام الأثيني، اضطر أن يعذب سجينا عجوزا معاقا عند فيليب أوف المقدوني" وهذه أفضل طريقة ليجد مثالا للتعبير عن آلام بروميثيوس وأحزانه، الذى كان على وشك أن يرسمه". لكن بيرتون يذكر روايات مختلفة عن آلام المارد، فأحيانا نجد نسر بروميثيوس يتمثل فى مشاغله وهمومه[1]، وأحيانا يتمثل فى خوف مرضى على الصحة متوطن فى

[١] تشريح الاكتئاب، الجزر الأول. كما ورد فى فصل تشخيص المرض "الإنسان المكتئب هو بروميثيوس الحقيقى، مقيد على جبال القوقاز ينهش أحشاءه طير جارح (كما يدعى الشعراء). هكذا يفسره ليلوس جرالدوس، وهكذا يجب فهمه.

النفس[٢]. وأحيانا نجد عاطفة الحب هى التى تلتهم كبد المارد. لكن المنبع الأساسى للاكتئاب عند الإنسان يتمثل فى انحطاطه الفطرى:

السبب القوى لهذه التعاسة فى الإنسان، وتشويهه لصورة الإله أو تدميرها، وسبب الموت والأمراض، وسبب العقوبات الدنيوية والأخروية، كل ذلك يرجع إلى خطيئة أبينا الأول آدم، عندما أكل من الفاكهة المحرمة نتيجة لتحريض الشيطان وغوايته... ولعل ذلك ما عبر عنه شعراؤنا القدماء فى حكاية صندوق باندورا، التى جعلها فضولها تفتحه ليملأ العالم بكل أنواع الأمراض والعلل. ولم يكن الفضول الدافع الوحيد هنا، فلقد كانت بجانبه خطايانا الملحة التى تنزل هذه البلايا والعلل فوق رؤوسنا. (**تشريح الاكتئاب**، الجزء الأول)

هذا التأويل لقصة إبيمثيوس (أو بالأحرى قصة أخيه برومثيوس) وباندورا هو التأويل الذى تبناه ملتون بعد ذلك بسنوات قليلة، كما أعيد إحياء جانب منه فى القرن الثامن عشر لتحقيق هدف آخر. لم يضف هذا التأويل جديدا، لأنه مستمد من الفكر الإغريقى ومن هسيود نفسه، كما أنه تطور فى شعر البلياد. فلقد تبين القرن السادس عشر فى قصة برومثيوس وباندورا قصة سقوط الإنسان، كما أن القرن الثامن عشر تبين فيها قصة سقوط المجتمع. ففى قصة سقوط الإنسان، كانت تجربة برومثيوس تجربة حميمة ترتبط بخلاص الإنسان الفرد، أما فى قصة سقوط المجتمع، فتحولت تجربة برومثيوس إلى قضية اجتماعية تخدم نظرية مذهب الفطرة. واحتفظ الرمز بثرائه الفذ فى كل الحالات.

إن ثراء تجربة برومثيوس جعل القرن السادس عشر يستقى منها العديد من الأفكار والمشاعر، فعند الكتاب العلمانيين فى عصر النهضة، كانت مأساة الإنسان تجربة شعرية تشمل مأساة العاشق المظلوم، وهو الجانب المتطور من بطل الخصوبة الفطري. أما سر باندورا، فكان سر المعشوقة الخالدة ومن خلالها وحدها يتحقق دمار الإنسان وخلاصه فى آن. يبدو كثير من الشعر الذى يعبر عن هذا الاتجاه مجرد حلية لفظية، إلا أنه فى الحقيقة يستمد مادته من مخزون غاية فى القدم، ويكمن مغزى إنسانى كبير وراء غنائيته العذبة. أما بالنسبة لكتاب عصر الإصلاح ذوى التوجهات

[٢] يرد فى نفس الجزء من الكتاب: "عذاب ممض للنفس، حزن عميق لا تفسير له، دودة سامة تستنفد الروح والدن وتقرض القلب نفسه، إعدام متصل و ليل لا ينتهى، ظلماء عميقة، دوامة وعاصفة، حمى لا تطفح أو تظهر تشعل النار فى الجسم، معركة بلا نهاية... إنها النسر الذى وصفه الشعراء تنهش قلب برومثيوس ولا عذاب أسوأ من عذاب القلب..."

الروحية، فكانت مأساة الإنسان تجربة روحية سقط فيها آدم من الجنة عن طريق حواء التى تعتبر أس الخطيئة. وإذا انتقلنا إلى كتاب القرن السادس عشر ذوى التوجهات الفلسفية، الذين يشكلون مركبا كيميائيا سحريا من الشاعر والمفكر الديني، وجدنا أن مأساة الإنسان هى مأساة الساحر أو العبقرى الخلاق الذى يكفر دوما عن خطيئة لا تغتفر أبدا، ألا وهى الطموح إلى مرتبة الألوهية. وهنا تصير باندورا كائنا ذهنيا مراوغا أطلق عليه القدماء اسم الغنوص.

فى عصر النهضة لم يكن الإسهام الحقيقى للنزعة البروميثية إسهاما فى جانب الشعر المحض، ولا فى الجانب الدينى المحض، بل كان فى التجربة الفلسفية التى تم التعبير عنها فى عملين كبيرين، عظيمى القيمة وواسعى التأثير، ألا وهما مبحث بيكون عن **بروميثيوس** (١٦٠٩) ومسرحية كالديرون **تمثال بروميثيوس** (١٦٦٩)، فهذان العملان يطوران أسطورة بروميثيوس بصفتها أنها أسطورة الكيميائى الساحر المعذب. على كل، لا يتمثل الإنجاز القيم للنزعة البروميثية فى عصر النهضة فى المؤلفات التى كتبت عن بروميثيوس، بل فى الأعمال المسرحية مثل مسرحية **الدكتور فاوستس** لمارلو ومسرحية **العاصفة** لشكسبير، حيث نجد خطيئة البطل وسقوطه وفك أغلاله هى المراحل الثلاث فى حياة الساحر.

كان تمرد عصر النهضة تمردا صحيا بوجه عام، فمن بين طريقتى الخلاص المتاحتين، الخلاص من خلال الثورة والخلاص من خلال الخضوع، اختار عصر النهضة الخلاص الثانى. أما تمرد شعراء البلياد على وجه الخصوص فيميل خفية إلى الخلاص الأول، إلا أن طبيعة شعرهم الغنائية جعلتهم لا يتطرقون إلى موضوع فك الأغلال قط، فلو تطرقوا إليه لكانوا أطاحوا بعرش جوبيتر، كما فعل الشعراء الرومانسيون. وكما يتوقف كل شيء: توقف شعراء البلياد عند مرحلة بروميثيوس المعذب، وهى مرحلة يمكن أن يطلق فيها على جوبيتر كل الألقاب]السيئة[دون أن يفسد العمل الفني، كما عند إسخيلوس. من جهة أخرى، كل من تناول فك أغلال بروميثيوس فى عصر النهضة مجّد خطيئته بدرجة أو بأخرى، ومع ذلك تنبه إلى أن توبته مقدمة ضرورية لخلاصه. والاستثناء الوحيد الجدير بالاهتمام هنا هو ثلاثية سترتسبيرج عن بروميثيوس: تلك الثلاثية التى تقدم تصالحا يتنافر مع روح إسخيلوس والمسيحية على السواء، فهى تطيح بجوبيتر فتمكن من عودة العصر الذهبي، الأمر الذى يشى بأن هذه الثلاثية تنبؤ مبهم بالمانوية الرومانسية.

جون سذرن

(ز. ح ١٥٨٤)

بانــدورا : ١٥٨٤

جون سذرن شاعر اليزابيثى مجهول أعيد اكتشافه حديثا عندما صدرت طبعة مصورة من عمله **باندورا**. (١٩٣٨، دار نشر جامعة كولومبيا)

كان جون سذرن معروفا فى عصره، ويمكننا أن ندلل على ذلك بأن بوتنام ناقش عمله باندورا بعد خمس سنوات من طباعته فى كتابه **فن الشعر الإنجليزى** (١٥٨٩)، بالرغم من أن بوتنام لا يذكر اسم العمل ولا اسم المؤلف. ينتقد بوتنام جون سذرن لترجمته لأعمال اناكريون وبندار عن اللغة الفرنسية بدلا من لغتهما الأصلية وعلى استخدام العديد من التعبيرات الفرنسية. وفى عام ١٦٠٦، أثنى مايكل دريتون على قصائد جون سذرن (انظر، **قصائد غنائية ورعوية**، القصيدة الأولى).

وفى عام ١٧٦٧، استشهد رتشارد فارم ببوتنام فى كتابه **مقالة فى سعة اطلاع شكسبير** بالإشارة إلى فقرة فى **تيمون الأثينى** (الفصل الرابع، المشهد الثالث). حيث تشى هذه الفقرة بتأثير اناكريون ورونسار، إلا أن رتشارد فارم لم يكن يعرف **باندورا** ولا اسم مؤلفه، لذلك لم يستطع أن يعّرف أيا منهما. ولم تمض إلا سنوات قليلة اكتشفت نسخة من باندورا عام ١٧٨٨ وأعلن هذا الاكتشاف فى **المجلة الأوربية** (يونيو ١٧٨٨، ص ٣٨٩-٣٩١)، إلا أن الصفحة الأولى من هذه النسخة كانت مفقودة، الأمر الذى جعل التعرف على الكتاب أمرا مستحيلا. لكن المقتطفات التى نشرتها **المجلة الأوربية** شاهدا على غرور الشاعر ساعدت أخيرا على التعرف على كل من **باندورا** ومؤلفه جون سذرن.

بالإضافة إلى المفتتح اللاتينى المعتاد، نقرأ فى صفحة العنوان ما يلى:

باندورا، قصائد تتغنى بجمال معشوقته ديانا، ألفها جون سذرن وأهداها إلى صاحب الفخامة إدوارد ديفر، ايرل أوكسنفورد، ٢٥٨٤، ٢٠ يونيو. طبعت فى لندن عند توماس هسكت، وتباع فى مكتبته بشارع لمبرت وعلامة الدكان صورة البابا، ١٥٨٤.

لا يمكننا تحديد السبب في أن جون سذرن أطلق على كتابه اسم باندورا، حيث أنه يخاطب معشوقته ديانا في الأساس، وديانا هو الاسم الشعري لمحبوبته. وهذا الكتاب صغير الحجم، تبلغ صفحاته ٢٩ صفحة، بالإضافة إلى صفحة العنوان، تشتمل الصفحات الست الأولى على قصيدة عن ايرل أوكسنفورد، والصفحات الست التي تليها عبارة عن مجموعة من قصائد الرثاء يرثي فيها كونتيسة أوكسنفورد وجلالة الملكة. وتضم الصفحات السبع عشرة الباقية فتحتوي على ١٢ سونانا و٦ قصائد رثاء و٤ قصائد قصيرة وبعض المقطوعات الفرنسية التي نظمها جون سذرن نفسه. لذلك فإن العنوان الذي يتداعى إلى الذهن مباشرة هو ديانا ، لا باندورا.

القصيدة الوحيدة التي تتناول بروميثيوس في هذا الديون هي السوناتا رقم ٦ التي تقول:

اختلفنا كثيرا حول بيلاديوس وأورستس
في هيكل الأموات.
وفي كنيسة طروادة أثبتنا إيمان شوريب
الذي تهيأ للقتال واستشهد في سبيل كسندرا.
وهناك إنسان على جبل القوقاز
ينهش الصقر قلبه، قلبه الفيلسوف.
وهناك صخرة سيزيف المعذب
يرفعها دائما على ظهره، ويحملها بلا طائل.
تلك الهياكل وهذى الصخرة موضع اهتمامي:
الكنيسة في روحي، وحجر الصوان موضوعي.
أشعاري مثل مشقة سيزيف وعنائه:
عرضتِ محاسنك البديعة على بروميثيوس،
وأهلكته، لأنه لم يحتط للمكيدة.
ها أنا أتألم، الصقر يلتهمني في ضراوة
وأنت قاسية يا حورية لا ترحمين.

من الملاحظ أن هذه القصيدة لا متواضعة فى شاعريتها ويمكننا أن نستنتج من خلال الإشارات المتناثرة هنا أن جون سذرن كان يعرف قصة بروميثيوس بوجهيها: النسر الذى يلتهم القلب الفيلسوف لبرومثيوس لأنه سرق المعرفة المحرمة، والصقر الذى يأكل كبد برومثيوس لأنه أحب باندورا: "وعرضت محاسنك البديعة على برومثيوس". فى الواقع، ينطبق هذا الوصف على إبيمثيوس، إلا أن المعالجات ما بعد الكلاسيكية أهملت إبيمثيوس ونقلت دوره لبرومثيوس.

يكتنف الغموض معنى الأبيات الأولى، لكن يبدو أن النسر الذى يلتهم كبد سذرن شيء أكبر من عاطفته نحو معشوقته ديانا. يرسم سذرن صورة حزينة، وإن شابها قدر من الغموض، للفيلسوف الفنان الذى يتألم بلا طائل ويفقد كلا العالمين: العالم الدنيوى والعالم الآخر. ومن الملاحظ أنم سذرن يكدس أسماء المشاهير من الخطاة المتألمين ليوضح مدى تعاسته وشقائه. إذا كان سذرن يشبه نفسه ببرومثيوس وسيزيف فى هذه السوناتا، فإنه فى السوناتا رقم ٧ يتذكر هرقل وإكسيون وأطلس وأكتئيون. وباستثناء هرقل، تقع الشخصيات الثلاث الأخرى فى نطاق الخطاة الذين يقاسون العذاب الأبدي، أو الذين يمثل بأجسادهم، مما يذكرنا ببرومثيوس:

إننى لست ابن طيبة (يا جلادى القاسى)
حتى تخنق الحيات طفولتي
ولم تذيقك مربيتى صنوف العذاب
ولم أرضع يوروبا أو إليسا
لست من نسل ليدا (يا جلادى):
ولست من نسل إكسيون
ولم يعشق جوبيتر أمي:
لسن من أبناء إجيبتوس ولا من بنات داناوس
ولست ابن أخ أطلس
ذلك الذى أغرق الأرض بدم أرجوس:
لكننى أعرف مصدر تعاستي
لست واحدا ممن ذكرتهم (يا ديانا)

لكننى ذلك الإنسان الشقى التعيس
الذى نهشته النسور عندما نظر إليك.

العجيب فى هذه المقطوعة أن كل الإشارات التى ترد فيها ذات طابع إسخيلي، فالإشارة إلى قاتل أرجوس (هرمس) ترد فى **ثلاثية بروميثيوس**، كما أن الإشارة إلى أبناء إجيبتوس الخمسين وبنات داناوس الخمسين تدل على أن جون سذرن قرأ **الضارعات** لإسخيلوس، وربما قرأ ذلك فى كتيبات الأساطير التى انتشرت فى عصره. ولعل السوناتا رقم ٤ تفسر السبب فى أن جون سذرن أطلق اسم **باندورا** على ديوانه:

عندما خلقت الطبيعة ديانا حبيبتى
وكان ذلك قبل خلق كل الحوريات
خطف جمالها القلوب،
لأن الطبيعة وهبتها جمالا بديعا
مازالت تحتفظ به فى صندوقها.
وأثناء صياغتها، جاءت بافاى من السماوات
لتمنحها حلاوة إريسين ورشاقتها
وأقسمت أن تجعلها ملكة الجميلات
وأن يتجلى الآلهة فى عينيها.
لكن قلبها جاء من السماء
ومع ذلك اضطرمت روحى بحبها
فكنت خادمها بالرغم من سماويتها.
قل لى يا صديق:
لماذا لم يقدر عليها الآلهة
أن تكافئ حبى بحب
وتقدرنى أنا وحدى
وتعشقنى دون الجميع

من الواضح أن هذا الوصف الذى يصف به جون سذرن معشوقته مستمد من وصف خلق باندورا وصندوقها، على أنه لا يمكن أن نحدد إذا كان سذرن استقى هذا الوصف من هسيود أم من كتاب الأساطير فى عصره. ويبدو أن عبارته: "ولكن القلب جاء من السماء" تشير للنار التى سرقها بروميثيوس. فى السوناتا رقم ٢، التى لا تتعلق ببروميثيوس أو باندورا من قريب أو بعيد، هناك إشارة غير مقصودة، ولكنها ذات دلالة كبيرة:

الشاعر الإغريقى الذى استمد إلهامه من باثيل
خلدها فى شعره الذى يتغنى بها
وحدث نفس الشيء مع كورينا
وفى ظننا أنها معشوقة الشاعر اللاتينى أوفيد
وبعدهما حوّل بترارك، شاعر فلورنسا الحكيم،
معشوقته إلى شجرة من أشجار الغار.
ومن تغنى فى فرنسا بأكبر بنات طروادة
جعل منها كائنا مقدسا.
ومثل كل أولئك الشعراء المشاهير،
يمكن أن يكتب سذرن كذلك:
ستخلدين، طالما أن اللغة الإنجليزية باقية.
سيخلدك قلم سذرن يا ديانا الجميلة
إذا تعطفت عليه وبادلته حبا بحب:
إذا حدث ذلك،
سيتغنى بك مثل بترارك وتيان وأوفيد ورونسار
وسيجعل منك كسندرا وكورينا وباثيل ولورا

هل اختلاف القافية فى الأصل الإنجليزى بين كلمة ديانا وكلمة لورا يدل على أنه كان يقصد باندورا؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فإن فكرة الشاعر الذى يخلد معشوقته

بأغانيه لا ترجع إلى غرور جون سذرن كما زعم بعض نقاده، ولكنها تمثل عرفا شعريا كان سائدا فى القرن السادس عشر، يتجلى عند سبنسر وشكسبير ودريتون ودانيل، الذين استمدوه من رونسار وديه بلوا، اللذين استمداه بدورهما من هوراس (**قصائد** ٣، ٣٠) ومن **مسخ الكائنات** لأوفيد.

يتمثل إنجاز سذرن فى أنه كان أول من أدخل فى الشعر الإنجليزى مفهوم بروميثيوس الذى يرمز للعاشق المعذب، ذلك المفهوم الذى وجده سذرن مكتملا فى شعر البلياد، ويظهر هذا المفهوم أيضا فى استخدام سدنى للرمز، بالرغم من أن سدنى ليس فى حاجة إلى وسيط مثل سذرن ليعلمه كيف استخدم شعراء البلياد هذا الرمز. ذكرنا من قبل أن النظر إلى بروميثيوس على أنه العاشق المضطهد نابع من الأسطورة ذاتها، ويحيى قيم الخصوبة فى الأسطورة الأصلية، بالرغم من أن هذه النظرة صارت عرفا شعريا فى عصر النهضة. للشاعر ألكسندر كريج سونتتان بعنوان "إلى باندورا" و "إلى معشوقته باندورا، من إنجلترا"، نشرتا فى **قصائد غزلية، وسونتات ومراثى (١٦٠٦)**، وتنتمى القصيدتان للشعر الذى تغلب عليه الحلى اللفظية، وفيه يمكن للشاعر أن يطلق على معشوقته اسم ديانا أو داليا أو باندورا، دون أن تخسر القصيدة شيئا من جمالها، إلا أن الألم مكون أساسى من تجربة العشق عند سذرن.

تيودور اجريبا دوبنى

(١٥٥٢-١٦٣٠)

المآسى التى سببتها سرقة بروميثيوس للبشر: ١٦١٦

لعل أجريبا دوبنى أشهر شخصيات عصر الإصلاح الدينى بفرنسا، وهو من الشخصيات الغريبة التى شاعت فى عصر النهضة بأوربا، فهو شاعر أحيانا، وأحيانا جندي، وأحيانا صعلوك، وقد تجده مؤرخا، وأحيانا مستشارا للملك ومصلحا دينيا متعصبا، كما أنه أحيانا فاسق، وأحيانا مشاغب ومجادل لاهوتى بارع. كان أبوه بروتستانتيا متعصبا وكان السيد الإقطاعى فى بري، كما كان مدير الديوان لملك نافار. وعندما كان أجريبا فى الثامنة من عمره، وكان فى طريقه إلى معلمه فى باريس بصحبة والده، شهد مذبحة البروتستانت فى أمبواز عام ١٥٦٠، فصرخ والده وسط آلاف المتفرجين قائلا: "لقد قتلوا فرنسا"، ثم وضع يده على كتف ابنه وقال له: "بني، عليك أن تبذل كل ما فى وسعك بعد موتى لتثأر لهؤلاء الشهداء الأبرار، حتى لو كلفك ذلك حياتك، ولتحل عليك لعنتى إن لم تفعل ذلك". وهنا أقسم أجريبا أن يموت فى سبيل البروتستانتية. وبالرغم من أنه مات فى سويسرا موتا طبيعيا فى سن الشيخوخة، إلا أن هناك حكما صدر بإعدامه فى فرنسا لأنه بنى، بمساعدة ابنه غير الشرعى ناتان، استحكامات مدينة برن مستخدما أنقاض كنيسة منهارة، ليحمى المدينة من هجوم الكاثوليك.

كتب أجريبا دوبنى **المآسى التى سببتها سرقة بروميثيوس للبشر** قبل طباعتها بثلاثين عاما فى ١٦١٦، ويمكن الاستدلال على ذلك من المقدمة التى تذكر أن هنرى دى نافار قرأ هذه القصيدة عدة مرات (قبل أن يصبح هنرى الرابع) (**الأعمال الكاملة**، الجزء الرابع، باريس، ١٨٧٧). والعمل عبارة عن قصيدة ملحمية من ٩٢٦٤ بيتا عن صراع الأيديولوجيات فى عصر الإصلاح الديني: صراع البروتستانتية والكاثوليكية، بما يستلزمه ذلك من إشارات دائمة للسياسة والأحداث المعاصرة. وملحمة الهوجونو هذه (كما تسمى أحيانا) مكونة من ٧ كتب، يتناول الكتاب الأول، وعنوانه "البلايا"، الدمار الذى سببته الحروب الأهلية فى فرنسا، كما يصف الحملات العسكرية المختلفة لكلا الطرفين،

الكاثوليك والبروتستانت، وصفا تفصيليا. يتخذ الكتاب الثانى عنوان "الأمراء"، ويخصصه دوبنى لعائلة فالوا التى ينسب لها دوبنى كل الشرور التى يمكن تصورها.

أما الكتاب الثالث فعنوانه " الحجرة الذهبية" ، ويسخر من المحاكمة الصورية فى عهده. الكتاب الرابع عنوانه "النيران" ويتناول استشهاد البروتستانت، ويتخذ الكتاب الخامس عنوان "القيود" ويصور جرائم من قاموا بالمذابح الدينية. أما السادس، فعنوانه "الثأر" حيث تحمل النعنة الإلهية على كل قتلة البشر من قابيل حتى هنرى الثالث وأخيراً يأتى الكتاب السابع بعنوان " يوم القيامة" ويتناول نهاية الزمان، عندما يصعد الصيبون إلى السماء، بينما يلقى الأشرار فى نار جهنم. تحفل هذه القصيدة بإشارات لا تحصى للكتاب المقدس، إشارات تلقى الضوء على تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر، كما أن بها العديد من الإشارات للأساطير الإغريقية والرومانية. ومن الملاحظ أن الانتقال من التاريخى إلى الأسطورى يحدث فجأة بدون سابق إنذار، كما أنه غير مبرر ، كما أن الرؤية الكلية مفتقدة فى القصيدة، فتشبه من ناحية البناء **أسطورة القرن** لفكتور هيجو ، لكنها لا تتناول انتصار الحرية بل الانتقام الإلهى الذى يحل على أعداء البشر.

عندما نشرت **المآسى** عام ١٦١٦ وقعها دوبنى باسم مستعار كان يستخدمه ليدل على أنه ناسك متأمل ولكنه نشيط كتب فى مقدمة للقراء:

> هو ذا اللص بروميثيوس، الذى لا يستغفر عن ذنبه، ويعلن مسئوليته عما فعله لأنه فعله بإرادته. فيعتقد، واعتقاده صحيح، أنه قدم لنا ما ينقصنا، حيث أنه سرق من أجلنا ما يريد الرب أن يحفظه لنفسه، إنها النار، النار التى سرقتها أنا ، النار التى تموت بدون الهواء، إنها شعلة تحت يدى تشهد عليها خطيئتى الخيرة،: أتمنى الخير لكم، ولمؤلفها.

وبعد ذلك يناقش السياسة المعاصرة والتصور العام لعمله، ثم يقول:

> هذه سرقتى التى لن يقدر الرب الحى أن يمزقنى بسببها، بالرغم من آلامى التى طفحت وقدمى التى كلت وطريقى التى ضللتها، مثل خيول أسبانيا التى تاهت فى الجبال

وهكذا تتضح لنا العلاقة بين العنوان الغريب والقصيدة نفسها فمثل نكام وبيير دى بلوا يتخيل دوبنى نفسه فى صورة بروميثيوس معذب سرق الحكمة من السماء ومنحها لمعاصريه، ومقدمة القصيدة تؤكد ذلك:

أشعر بالسعادة وسط السماوات

سعادة تغمر روحى

وتلمع فى عينى

عندما أبصر فيض الحقيقة الغامر

فى هذه الجبال

يشخص دوبنى "الحقيقة"، ويؤلهها فى شكل كائن غامض قريب من المعرفة المحرمة. ومن المؤكد أن الموت جزاء كل من يمتلك إيزيس الجديدة هذه، منيرفا العالم للبروتستانت،أى الحقيقة"

من سيحمل الحقيقة الجلية

سيكون الموت جزاؤه الحتمي:

فهذا قانون صارم هنا

الراحة نهاية الأحزان

والموت هو الراحة الحقيقية

ونجد هنا تأثير الأفلاطونية المسيحية واضحاً فى أن" الموت بوابة الحياة" وعند دوبني، تعتبر " *الحقيقة*" هى *الضوء الذى وجده فى* " *بيت الظلام*"، وتوحده الصوفى بها لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموت:

لأننى وجدتها فى طاقة

من بيت الظلام

بيت إقامتى

حيث تقوم الحقيقة بدور النهار

حيث تتمنى روحى أن تموت

حانقة على الحب المقدس.

بحثت عيونى الحزينة

عن الحقيقة فى الأماكن الموحشة،

عندما دخلت فى هذا الكهف المظلم

انفض الغبار عن الضوء

دون أن يكون هناك نور آخر:

فجمالها كان النور الذى يضئ طريقى

فى نسق الحماس الدينى والكشف الإلهى عند المؤلف، يبدو أن هناك علاقة طبيعية بين امتلاك "بنت السماء" هذه، كما يطلق عليها دوماً، وبين التكفير من خلال الموت فى الكتاب الثاني، يصل إلى قمة النشوة والغبطة فى حضرة هذا الطيف الأثيري، ويعبر دوبنى عن ذلك بطريقة لا مثيل لها فى تاريخ الصوفية الشعرية.

أنا ضحيتك يا ذات الجمال السماوى

وبنت السماء البيضاء ، وشعلة الخلود!

لا تراك العين إلا وتغيب فى حالة من النشوة والطرب

وفى هذه النشوة تصعد كل روح إلى السماء.

يعلمنى حماسى أن أعرف وأرى جيداً

من الخير تنبع الرغبة،

ومن الرغبة ينبع الأمل

ومن الأمل ينبع القدر،

ومن القدر تنبع الأحزان

والنهاية تجعل الأحزان القلقة خيراً

كان بتى دو جولفيل مبالغاً عندما قال عن دوبنى: "إنه دانتى شعرنا" ويلخص سان بيف المشهور بالرزانة عمل وحياة دوبنى قائلاً: "إذا كان بإمكاننا أن نرى فى شخص معين صورة قرن كامل، فدوبنى وحده *الصورة الحية للقرن الذى عاش فيه*: فى

دراساته، وعواطفه وفضائله وانتقامه،وتحاملاته وتكوينه العقلى الخاص بتلك الفترة، نجح نجاحاً كبيراً فى أن يمثل الكل أفراداً وجماعات، ويبدوا لنا فى الوقت الحالى أنه خير من عبر عن شعبنا فى تلك الأيام الغابرة (**تاريخ الشعر الفرنسى فى القرن السابع عشر**). إنه "عنصر مضىء يشع إشعاعاً دائماً"، هكذا وصفه الناشر. ويقول عنه ج. كليريتي: "**المآسى** تناظر فى القرن السادس عشر **العقوبات**]لفكتور هيجو[فى القرن التاسع عشر". أياً كان الوصف الذى يوصف به دوبنى ، فإنه الأب الروحى لإدجار كينيه وفكتور هيجو، بالرغم من أن تأثرهما به لم يحظ بالاهتمام النقدى بعد.

فرانسس بيكون

(١٥٦١ - ١٦٢٦)

[١] ارتقاء المعرفة:١٦٠٥
[٢] العقل والقوة: ١٦٠٧
[٣] بروميثيوس (فى حكمة القدماء):١٦٠٩

[١]

شغل المثال البروميثى عقل فرانسس بيكون ، لدرجة أنه خصص جزءاً كبيراً من كتابه **حكمة القدماء** لعرض أسطورة بروميثيوس وتأويلها، كما أن هذا الموضوع ينتشر فى كل أعماله، خاصة فى **ارتقاء المعرفة** و **العقل والقوة** ، وبروميثيوس عنده هو بروميثيوس عصر النهضة وعصر الإصلاح الدينى بأوربا، خير رمز للكيميائى الساحر وكذلك فاوست فى عالم متعدد الآلهة.

يميل بيكون إلى تدعيم الفكرة المعتمدة التى تقول إن العلم نبع من السحر. وإذا ما أولناه تأويلاً صحيحاً، لتوصلنا إلى أن السحر عبارة عن رؤية مركبة للطبيعة التى تسمو فوق الجزئى والخاص . ليس السحر نقيضاً العلم، بل هو ما وراء العلم ، أو علم العلم، أو ما يعرف بالعلم الخلاق. لذلك فإن تراث المجوس ليس شيئاً ماضياً، بل حقيقة حية. ومن هذه الناحية يعتبر بيكون أكبر مجوسى فى العالم الحديث ، وكتابه **أطلنطا الجديدة** (١٦٢٤) أوجز ملخص للعلم الخلاق. يدل **ارتقاء العلم** على أن بيكون يؤمن بما يسمى أحيانا الخرافات الكبرى لعصره: علم الفراسة وتفسير الأحلام وتأثير النجوم وتحويل المعادن إلى ذهب وإكسير الحياة ويتضح موقف بيكون من مهنة السحر يرد فى كتابه **ارتقاء المعرفة**[٢]:

[٢] "الوصف من خلال الدلالة أنتج فنين من فنون التنبؤ، أحدهما اكتمل ببحث أرسطو، والآخر ببحث أبو قراط. وبالرغم من أن العصور اللاحقة أحطت من قدر هاذين الفنين من خلال الخرافات والأوهام، إلا أننا عندما نطهرهما ونرجعهما إلى حالتهما الأولى، سنجد لأهما أساسا فى الطبيعة وفائدة فى الحياة. أول هاذين الفنين هو علم الفراسة، ذلك العلم الذى يكتشف نزعات العقل من خلال ملامح الجسم. وثانيهما هو تفسير الأحلام الذى يكتشف حالة الجسم ونزعاته من خلال اضطراب العقل" (ارتقاء المعرفة، الكتاب =

بالمثل، علينا آن نقسم المبدأ العملي للطبيعة إلى أجزاء تناظر أجزاء المبدأ النظري، لأن الفيزياء، أو بحث العلل الفاعلة والمادية، تؤدى إلى الميكانيكا؛ كما أن الميتافيزيقا، أو بحث الأشكال، تؤدى إلى السحر.

نستخدم السحر هنا بمعناه القديم المبجّل - فعند الفرس، كان السحر يمثل حكمة سامية ومعرفة بعلاقات الطبيعة الكونية كما نلاحظ فى ألقاب الملوك الذين جاءوا من الشرق ليقدسوا المسيح. فتدل كلمة السحر على ذلك العلم الذى يجعل معرفة الأشكال الخفية تحدث تأثيرات كبيرة، ويمكننا من إدراك أعمال الطبيعة الكبرى من خلال ربط العلة بالمعلول، ولا يزودنا ما نجده فى الكتب من سحر طبيعى شائع إلا ببعض الملاحظات والعادات الخرافية الطفولية عن جاذبية الأشياء وبشاعتها، أو خواصها النوعية والمستترة، تلك الخواص التى تخلط فى العادة بعدة تجارب تافهة، تلقى الإعجاب نتيجة لمظهرها الخادع، لا فى حد ذاتها. أما بالنسبة لحقيقة الطبيعة، فتختلف عن ذلك العلم الذى نقترحه، كما تختلف قصص آرثر أوف بريتن أو هيو أوف بوردو أو قصص غيرهم من الأبطال الخرافيين عن تعليقات قيصر من ناحية صحة السرد" (الكتاب الثالث، الفصل الخامس).

الرابع، الفصل الأول. قارن: "يجب أن يستخدم علم التنجيم هذا بثقة أكبر فى التنبؤ، ولكن بحذر فى الانتخاب، وباعتدال فى كلتا الحالتين. وهكذا يمكننا أن نقوم بتنبؤات من خلال المذنبات وكل أنواع الشهب، والفيضانات والقحط، والحرارة والصقيع والزلازل وانفجارات البراكين النارية، والرياح، والسيول، وفصول السنة، والأوبئة، والأمراض المستعصية، والرخاء، والمجاعات، والحروب، والفتن، والصراعات الطائفية، وهجرة السكان، وكل الاضطرابات المصاحبة للابتكارات الكبرى، سواء أكانت هذه الابتكارات طبيعية أم مدنية" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع). وقارن أيضا: "من الصعب علينا استساغة تحويل الزئبق إلى ذهب، بالرغم من أنه من الأرجح أن يقوم بذلك شخص يعرف طبيعة الجاذبية، والألوان، وقابلية المعدن للطرق، والثبات، وقابلية التطاير، ومكونات المعادن والمحاليل، أكثر من أن يقوم به شخص جاهل بهذه الطباع، وليس من خلال إلقاء حبات قليلة من الإكسير. ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن تطويل الشباب أو تأخير الشيخوخة، الذى يمكن أن نتوقعه عقليا من خلال الغذاء، وتنظيم الأكل، والاستحمام، وتدليك الجسم بالزيوت، والأدوية المناسبة، وكل ذلك من خلال المعرفة الدقيقة ببنيان الجسم البشري، وطبيعة التخلخل، والمداومة، والتمثيل، والتفاعل المتبادل بين الجسم والعقل، وليس من خلال قطرات قليلة من سائل أو مادة نفيسة" (الكتاب الثالث، الفصل الرابع).

هكذا يحيى بيكون التراث "النبيل" للساحر، واصفا إياه بأنه أعلى شكل من أشكال المعرفة، وكان اعتراضه على السحرة فقط، لا السحر فى حد ذاته. ويدل كلامه على أن السحرة، قبله، كانوا مجرد علماء فاشلين حطوا من قدر مهنتهم، وانحرفوا عن مهنة الساحر العظيمة، بأن اهتموا باستعراض مهاراتهم أكثر من اهتمامهم بدراسة أسرار الطبيعة، ويهتمون بالمكاسب المادية التى تحققها لهم مهنتاهم، بدلا من البحث الجاد فى أسرار الحياة. فالكيميائى الساحر الحقيقى أسمى نوع من العلماء المبدعين، ذلك النوع الذى يصفه الدكتور وولدمان فى **فرانكنشتين** لمارى شلي، بقوله إنه لا يعد بأكثر ما يستطيع إنجازه. فعلم الفراسة والتنبؤ وعلم التنجيم وتفسير الأحلام وتحويل المعادن لا تشوبها شائبة من الناحية النظرية، وقابلة للتحقق من الناحية العملية، بشرط تعديلها وتطبيقها فى ضوء ما أوصى به بيكون.

فى كتابه **خلفية القرن السابع عشر**، يقول الأستاذ بيزل ويلى إن بيكون يمثل النار البروميثية التى تقابل النار الشيطانية، ويبدو أن هذا الوصف به قدر كبير من الارتجال الذى قد لا يحالفه الصواب. فلقد رأينا كيف أن طبيعة بروميثيوس الغامضة تشتمل على الجانب الشيطانى من الإنسان، بالإضافة إلى جوانب أخرى. فآدم ذو ميل إبداعي، ميل خيّر وشرير فى نفس الوقت، الأمر الذى أدى إلى هذا اللبس. فلم يكن بروميثيوس إلها طيبا تماما حتى نجعله نقيضا للشيطان الحقود، كما أن حقد الشيطان نفسه لا يعدو كونه صفة شخصية. فعند القدماء، لم تأت المعرفة المباركة، التى يتحدث عنها الأستاذ ويلي، من بروميثيوس، بل من الطفل الإلهى هرمس، أى كلمة زوس. فهذا التقابل بين بروميثيوس وهرمس، الذى يبدو واضحا للعيان فى **بروميثيوس فى الأغلال**، تقليد أقدم من إسخيلوس نفسه. فى عصر المسيح المنتظر، عندما ضاع العالم المانوى الغنزصى بين بروميثيوس كقوة خلاقة وهرمس كقوة خلاقة، تلاشى التناقض الظاهرى لطبيعة المعرفة. لم تكن هناك أية مشكلة فى الهرمسية التقليدية، لأنه لم يكن هناك أدنى نوع من التحريم والخطيئة فى معرفة هرمس. كان الكيميائى الساحر المعذب مفهوما مسيحيا يساير فكر إسخيلوس الإشكالي والرؤية الكلية لبيكون تدافع باستماتة عن التصور الهرمسى التقليدى ومنهجه، تلك الرؤية التى تكتسب مسحة من الألم البروميثي، وتعتبر ناتجا لقيام بيكون بصب العقيدة الهرمسية فى قالب مسيحى.

إن آراء بيكون فى هذا الموضوع واضحة تماما:

> يزعم بعض الكهنة أن: ١- "يجب تلقى المعرفة بحذر شديد، لأن الطموح إليها كان الخطيئة الأولى وعلة السقوط"؛ ٢- "فيها جانب

من الحية، والكبّر"؛ ٣- "يقول سليمان: ليس لتأليف الكتب حد، والدراسة الكبيرة تعب للجسم، لأنه كلما ازداد الإنسان حكمة، كلما ازداد حزنا، فمن يزداد معرفة، يكبر حزنه"؛ ٤- "يحذرنا القديس بولس من أن تفسدنا الفلسفة الباطلة" ٥- "تدلنا التجربة على أن العلماء كانوا هراطقة، والعصور التي انتشر فيها العلم تحولت للكفر. وتأمل العلل الثانوية يقلل من اتكالنا على الإله، ذلك الاتكال الذى يعتبر العلة الأساسية".

وأعلق على ذلك قائلا: لا لم تؤد المعرفة الخالصة بالطبيعة إلى سقوط الإنسان، لأن الإنسان استغل هذه المعرفة، وسمى كل المخلوقات فى الجنة بأسمائها، أسماء توافق طبيعتها. فمعرفة الخير والشر هى التى سببت السقوط، تلك المعرفة المزدهية بنفسها؛ وتعمد الإنسان أن يجعل نفسه شرعا مكتفيا بذاته، ولا يعتمد على الإلهمرة أخرى" (المرجع السابق، الكتاب الأول).

وهكذا يختزل بيكون قضية المعرفة ككل فى قضية السيادة أو حكم الذات، وبهذا المعنى تعتبر النار البروميثية شرا، لأنها تساعد البشر على أن يستقلوا على الأرض، ويتخلصوا من نير عبوديتهم لزوس "ويجعلوا أنفسهم شرعا مكتفيا بذاته". أما النور هرمس، فهو هدية وهبها الإله لطفله الإلهى، كما فى **ترنيمة لهرمس** لهوميروس، وهذا النور خير لأنه يذكر البشر دوما بمصدره الإلهي، ويجعلهم يفكرون ويعملون بطريقة تتناغم مع الجمال الذى يعتبرون جزءا منه. يصير بروميثيوس وهرمس واحدا بعد توبة بروميثيوس، إلا أن نار بروميثيوس فى حد ذاتها شر خير أو خير شرير. وحدث هذا التصالح عندما تم النظر إلى بروميثيوس على أنه هرمس المعذب، الذى يتجسد فى شكل الكيميائى الساحر، أو السافل الكريه فى أوربا الكاثوليكية، أو فى شكل البطل المذنب فى عصر الإصلاح. فعند بيكون، ليست هناك حدود للمعرفة البشرية، أى لا يوجد فاصل بين المعرفة المحرمة والمعرفة المباحة، فكل أنواع المعرفة مباح إذا أدت إلى خشية الإله، وكلها محرمة إذا أدت إلى التمرد على مشيئة الإله. إلى هنا يعتبر بيكون تلميذا لهرمس، لكن نتيجة لكونه مسيحيا، جعلته أزمة المعرفة يدرك أن التمرد أو العصيان شيء لازم فى البحث المجازف عن المعرفة. لذلك فإن بروميثيوس عند بيكونليس إلا ساحرا معذبا.

يعبر بيكون عن نفس مفهوم المعرفة البروميثية بطريقة أخرى فى الكتاب الثالث، الفصل الرابع، من كتابه **ارتقاء المعرفة**، حيث يعبر عن نظريته فى المعرفة مستخدما رموزا بروميثية:

> لا شك أن علم التنجيم يقدم للعقل البشرى قربانا مثل القربان الخادع الذى قدمه بروميثيوس لجوبيتر. فبدلا من تقديم ثور حقيقي، قدم بروميثيوس فى مذبح جوبيتر جلد ثور ضخم جميل وحشاه بالقش وأوراق الشجر وأغصانه. بالمثل، لا يقدم لنا علم التنجيم إلا المظهر الخارجي للأجسام السماوية (أقصد عدد النجوم ومواقعها وحركتها ودورتها الزمنية). فكل ذلك يعتبر "جلد" السماوات: جسم جميل بالفعل ومترابط فى منظومات ببراعة، لكن باطنه (أى علإله الفيزيقية) غير متاح لنا، ويمكن استنباط نظرية من هذا الباطن (بمساعدة الفروض الفلكية)، نظرية لن تكتفى بتفسير الظواهر (التى يمكن استنباط العديد من مثيلاتها بقليل من المهارة)، ولكنها ستظهر أيضا الوجه الحقيقى لمادة الأجسام السماوية وحركتها وتأثيراتها. لكن كل هذه التجارب العرضية لن تؤدى إلا إلى الوقوف على حقيقة كل هذه الأشياء وتبديد الغموض الذى يلفها، إلا أنه لا يوضح طريقة حياة هذه الأشياء فى الطبيعة. كما أنها ستبين الحركات الظاهرة فقط، ومنظومة المعدات التى صممت ونظمت بطريقة عشوائية لقياس هذه الحركات لا تبين العلل الحقيقية أو حقيقة الأشياء. لذلك فإن علم الفلك يصنف الآن ضمن العلوم الرياضية دون أن ينقصه ذلك شيئا. أما إذا أراد علم الفلك أن يحتل مكانته اللائقة به، فيجب أن يكون أنبل فرع من علم الفيزياء... لكننى أعتبر الجانب الفيزيائى من علم الفلك جانبا ناقصا، ويجب أن نسميه علم الفلك الحى تمييزا له عن ثور بروميثيوس، ذلك الثور الوهمى"

يمكننا أن نلخص فكرة بيكون كما يلي: إذا استمر علم الفلك فرعا من الرياضيات، كما كان فى العصور القديمة، سيعطينا صورة رائعة، لكنها زائفة، عن الكون، صورة تخدع عقل الإنسان، مثلما خدع ثور بروميثيوس الوهمى عقل زوس. فالخطر يكمن فى طبيعة المعرفة النظرية، ويمكن إصلاح علم الفلك إذا تم إخضاعه لمبدأى المنهج الفيزيقي: أى الملاحظة والتجربة.

يعبر بيكون عن موقفه هذا من المعرفة النظرية مرة أخرى فى **ارتقاء المعرفة** من خلال صورة بروميثية أخرى: "وإذا فضلت، طبقا لطريقة الإغريق، أن تنسب الاختراع

الأول للبشر، فلن تقول إن التأمل جعل برومثيوس يكتشف النار، أو أن تقول إنه عندما قدح الحجر توقع أن تخرج النار بسبب هذا القدح، فالصواب أنه أشعل النار بالصدفة وسرقها من جوبيتر (كما يقولون)". فعند بيكون، ما الأزمة البروميثية إلا أزمة معرفة.

نخرج من هذه اللغة الاستعارية إلى أن زوس لم يعط النار للإنسان لكى يصل للمعرفة من خلال ملكاته العقلية (أى المنطق) لأن المعرفة مستترة فى طبيعة الأشياء ولا تكشف عن نفسها إلا أثناء الاستخدام العملي، ذلك الاستخدام الذى نطلق عليه اسم الخبرة إذا كان غير منظم، ونطلق عليه اسم التجربة إذا كان منظما. وفى الحالتين، يعتبر امتلاك المعرفة نوعا من السرقة: فلو كان زوس يريد أن يمتلك البشر هذه المعرفة، لجعل قوانين وظواهر الطبيعة الحقيقية واضحة للعيان، أو على أقل تقدير يمكن للإنسان أن يكتشفها من خلال ملكات الفهم الفطرية لديه، ولكنه جعلها مستترة تماما فى الطبيعة نفسها، لا تبين. وموقف بيكون هنا لا يختلف كثيرا عن موقف إسخيلوس وفلسفته فى التعلم من خلال الألم، فالقضية الأساسية فى نظرية المعرفة، عند بيكون وإسخيلوس على السواء، قضية منهج فى الأساس. أطلق إسخيلوس على هذا المنهج التجريبى فى التعلم اسم "الخبرة"، وأطلق عليه بيكون اسم "التجربة". فيكرس إسخيلوس عمله لاكتشاف قوانين الأخلاقيات الأساسية، المستترة دوما، من خلال الخبرة، أما عمل بيكون فمكرس لاكتشاف هذه القوانين الداخلية للطبيعة من خلال التجربة.

[٢]

يشتمل **برومثيوس، أو الوضع البشرى**، لبيكون على ملاحظاته الشكلية على معنى قصة برومثيوس، ويمكننا أن نرجع كل ما جاء فى هذا المبحث إلى كتاب الأساطير فى عصر النهضة أو آباء الكنيسة أو مدرسة الغنوصية، سواء أكان هذا فى صف الأسطورة أو فى تأويل رموزها. فوصف بيكون للأسطورة تجميع عشوائى لكل الروايات الأساسية التى تتعلق ببرومثيوس. وبهذا المعنى، يمكننا أن نعتبر مبحثه هذا كتيباً متقدماً عن الأسطورة، وربما تتويجا للتراث الذى أحياه بوكاشيو فى العصور الحديثة. ففى هذا المبحث أوجه شبه عديدة بكتاب علم الأساطير لناتالى كونتى، الذى يبدو أنه المؤثر الأكبر والوحيد فى عمل بيكون. ولكن مبحث بيكون يختلف عن كتيبات الأساطير الأخرى فى عصر النهضة، فى أنه يتجاوز سرد الوقائع ويؤولها، فهو لذلك

أطروحة فلسفية أكثر عن كونه مبحثا أسطوريا. فمثل كل كتاب عصره المبدعين، نظر بيكون إلى برومثيوس على أنه شخصية رمزية، واعتبر أسطورته قصة مجازية روحية، لذلك عندما حاول أن يوضح مغزى هذا الرمز وهذه القصة، اتكأ كثيراً على أفكار الأفلاطونيين المحدثين وأفكار الغنزصيين.

يمكننا أن نلخص تأويل بيكون للأسطورة فيما يلى:

(أ) يدل برومثيوس على العناية الإلهية بطريقة واضحة لا التواء فيها، فالشيء الوحيد الذى اختاره القدماء ليضربوا به مثلا على العناية الإلهية هو خلق الإنسان وتكوينه. لذلك تشتمل طبيعة الإنسان على العقل والفكر اللذين يعتبران موضع العناية الإلهية. وبما أن اشتقاق العقل والمنطق من مبادئ لاعقلانية همجية سيكون شاذا وغير معقول، منحت الروح الإنسانية العناية الإلهية، تلك العناية التى تستمد قدوتها وعنايتها ومبررها من العناية الإلهية الكبرى. ولا يقتصر الأمر على ذلك فالهدف الرئيسى للحكاية المجازية يتمثل فى أن الإنسان يمكن اعتباره مركز الكون، إذا نظرنا لذلك من جهة العلل النهائية. لذلك إذا فصلنا الإنسان عن الكون، سيضل هذا الكون ويصير بلا هدف أو غاية، وبالتالى سيؤدى إلى العدم. فالكون بأكمله يتعاون لخدمة الإنسان، ولا يوجد أى شىء فيه إلا وفيه منافع للإنسان.

من الصعب علينا أن نتبين هذه العلاقة بين بين العناية الإلهية ومخلوقها الإنسان إلا فى ضوء الفلسفة الأفلاطونية؛ فلا يستطيع بيكون أن يتصور أن روح الإنسان يمكن أن تكون تطورا لاحقا للمادة البهيمية التى خلق منها الإنسان، فروح الإنسان إلهية، وربما كانت فرعا من العناية الإلهية الخلاقة الكبرى، وهكذا نجد أنفسنا فى إطار الفلسفة الأفلاطونية. بناء على ذلك، يتوصل بيكون إلى نتيجة خطيرة جدا، ألا وهى أن الإنسان مركز الكون. وبيكون هنا يربط مفهوما قديما ينتمى للعصور الوسطى بموضوع جديد إنسانى النزعة. فالنظر إلى الإنسان على أنه العالم الأصغر فكرة لا تنتمى للعصور الوسطى أو المسيحية بالصورة التى تبدو عليها، فهذا الانتماء مبالغ فيه، ويبدو أكبر من حجمه. فهذا التصور كامن فى فكر أفلاطون والأفلاطونيين المحدثين، باختصار فى كل أشكال مذهب الغنوصية. فهذا التصور ينبع من مقولة إن الوجود المادى تجسيد للوجود الأولى أو الأصلي، وينبع كذلك من الفكرة القائلة بأن الإلهخلق الإنسان على صورته هو، تلك الفكرة التى تعتبر لب المذهب الأفلاطوني. كما أن ذلك التصور ينبع أيضا من العقيدة الهرمسية الغنوصية، التى تتمثل فى قوة خلاقة، سواء أكانت هذه

القوة بروميثيوس أم هرمس، وهذه القوة مشغولة بخلق البشر من الصلصال (أى التراب والماء، وهما العنصران الخسيسان المتبقيان من عناصر الكون الأربعة، بعد استخدام العنصرين الآخرين، أى النار والهواء، فى خلق الأرواح فى الوجود الأولى أو الأصلي). **تيمايوس** و **بروتاجوراس**، والكتابات الهرمسية اللاحقة تفسر كيف ولماذا خلق الإنسان على صورة الخالق

عند بيكون، يمثل بروميثيوس أيضا الإنسان نفسه، ومعنى ذلك أن بروميثيوس يمثل العناية الإلهية ومخلوق هذه العناية فى الوقت نفسه، ذلك المخلوق الذى له عقل إلهى على الأقل. بعبارة أكثر وضوحا، بروميثيوس هو الإنسان الأول الذى كان روحا ونارا، ذلك الإنسان الذى تزعم ثورة الأرواح الأولى على الإله، كما نجد فى تعاليم هرمس ترسمجستوس.

يلجأ بيكون نفسه إلى الفلسفة الهرمسية ليدعم نظريته أن الإنسان هو العالم الأصغر لأنه يقول :" لا يفوتنا أنه فى الكتلة والتكوين الذى خلق منه الإنسان، مزجت الجزيئات المأخوذة من الحيوانات المختلفة بالطمى وخلطت. فليس أصدق من أن الإنسان مؤلف من أجزاء دون كل الأشياء الأخرى فى الكون، لذلك أطلق عليه القدماء – عن حق – الكون الصغير. فبرغم أن الكيميائيين السحرة يقولون أن الإنسان يشتمل على كل المعادن وكل الخضر، الخ أو ما يناظرها، فأنهم يستخدمون كلمة العالم الأصغر بمعنى حرفى وواسع جداً، وبالتالى أفسدوا روعتها وشوهوا معناها، إلا أن جسم الإنسان يحتوى على كل الأشياء الموجودة، سواء أكانت هذه الأشياء مركبة أم عضوية وذلك أقوى وأرصن حقيقة. كل ذلك يفسر لنا امتلاك الإنسان لكل هذه الملكات والقوى الرائعة .... "

لم يستحدث بيكون هذا التأويل لبروميثيوس على أنه رمز العناية الإلهية فلقد وجده عند أفلوطين.

(ب) هناك جانب جدير بالملاحظة فى هذه القصة المجازية فبدلا من أن يرحب الإنسان ببروميثيوس ويقدم له آيات الشكر، غضب واحتج وشكاه هو وناره لجوبيتر. وأعجبه هذا الفعل كثيراً، لأنه أضاف فوائد جديدة للبشرية فكيف تلقى خطيئة نكران الجميل لخالقه، وهى خطيئة تشمل كل الخطايا الأخرى، كيف تلقى هذه الخطيئة الاستحسان وحسن الجزاء؟ وما التطور المحتمل لهذه القصة؟ لكن ليس ذلك هو المقصود فمعنى هذه القصة المجازية يتمثل فى أن

ارتياب البشر فى طبيعتهم وفى الفن واتهامهم لهما ينبعَ من حالة عقلية ممتازة ويؤدى إلى الخير، ونقيض ذلك مكروه من قبل الألهه، وعاقبته سيئة. فمن يعظمون الطبيعة البشرية ويشيدون بالفنون المتعارف عليها عندهم ومن يفتنون بما توصلوا إليه وطوروه، كل هؤلاء ناقصون، ينقصهم تعظيم الطبيعة الإلهية، تلك الطبيعة التى يزعمون أنهم يتشبهون بكمالها، كما ينقصهم ارتقاء الإنسان، لأنهم يعتقدون أنهم وصلوا إلى قمة الأمور وأنجزوا عملهم المنوطين به، وبالتالى ليسوا فى حاجة لأن يطمحوا إلى شئ أخر. من جهة أخرى، أن من يرتابون فى الطبيعة والفنون ويتهمونهم، وبالتالى يكثرون من الشكوى متواضعون فى إحساسهم، كما أنهم يمتلكون دافعاً دائماً للابتكارات الجديدة والاكتشافات الدائمة... لذلك فليعلم كل البشر أن تفضيل الشكوى من الطبيعة والفنون شئ محبب للآلهة، وينزل عليهم منحاً وهبات من الخير الإلهي. وليعلموا أيضا أن اتهام برومثيوس، خالقنا وسيدنا بالرغم من كل شئ، وأن كان اتهاماً حاداً وقاسيا، لهو اعقل واكثر فائدة من الشكر والتهليل. وليعلموا كذلك أن الزهو بالوفرة والرخاء أحد الأسباب الأساسية للعوز والحاجة.

يتجلى بيكون هنا فى أفضل حالاته. وأى كان المعنى الحقيقى للتنديد ببرومثيوس واتهامه، فإن تأويل بيكون لهذا الجانب من القصة يعد إضافة حقيقية للتراث البروميثي. فبعد أن يبلور فكرة الإنسان كعالم مصغر، يتنبه بيكون للخطر الكبير الكامن فى هذه الفكرة. فجانب العناية الإلهية فى عقل الإنسان ذلك الجانب الذى يؤهله لمكانته المتميزة فى الكون، يشوبه عيب أخلاقى داخلي، ذلك العيب الذى يعرف بخطيئة الكبر والغرور. ويعرف بيكون اتهام برومثيوس ونهره على أنه تمظهر للحس الأخلاقى العالى عند البشرية، ذلك الحس الذى يدرك الطبيعة الشيطانية الكامنة فى عبقرى خلاق. بمعنى أخر، أدرك بيكون الغموض الظاهرى التراجيدى فى طبيعة الساحر الذى يعتبر جوهر التجربة البروميثية. فكما أكد بيكون ضرورة الساحر، أبرز أيضا ضرورة تعذيبه. فالمعرفة المعذبة من صميم الفكر الإسخيلي. ففكر بيكون الراقى جنبه الهرطقة المانوية التى أصابت بعدواها بعض البروميثيين فى عصر النهضة، خاصة شعراء البلياد والهيومانيون من مدرسة سترسبورج ذوى النزعة الإنسانية. ليس معذب برومثيوس قدر شرير كما عند رونسار، أو جوبيتر شرير كما فى **برومثيوس** سترسبورج، ولكنه جوبيتر خير يمثل سيطرة العقل على الحب، ويعذب العالم الأصغر لأنه يظن نفسه العالم الأكبر. كما أن بيكون عندما قبل المبادئ الأساسية للأخلاقيات المسيحية، لم يقبل المبدأ

الهرمسى المبتذل الذى يقول أنه يمكن الوصول للمعرفة بدون عذاب أو ألم، ويمكن الإبداع والخلق دون خطيئة.

(ج) أما بالنسبة للهدية التى يقال إن البشر تلقوها مكافأة لهم على اتهامهم لبرومثيوس وناره، أى زهرة الشباب التى لا تذبل، فيبدو أنها تدل على أن القدماء لم يقنطوا من الطرق والأدوية التى تؤخر الشيخوخة وتطيل العمر، ويعتقدون أنها من الأشياء التى كانت فى يد البشر، لكنهم أضاعوها نتيجة لكسلهم وإهمالهم، ولا يعتبرونها من الأشياء المحرمة تماما، أو الأشياء التى لم تقدم لهم من قبل الآلهة. فيبدوا أن القدماء يعتقدون أنه يمكن تحقيق ذلك من خلال استخدام النار استخداماً حقيقياً ومن خلال اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل، كما يعتقدون أيضا أنهم يفتقدون الخير الإلهي، بل يفتقدون أنفسهم.

وهنا يتلمس بيكون طريقه ويصل بالفعل إلى شرط التصالح الوحيد الذى يمكن أن يحل الأزمة بين برومثيوس فى الإنسان وزوس فى الإنسان. " الاستخدام الحقيقى للنار شئ لا غنى عنه فى هذا التصالح. فلابد أيضا من "اتهام أخطاء الفن وإدانتها بقوة وعدل". فى الحقيقة، إن الاستخدام الحقيقى للنار مجرد نتيجة للوعى بجانب الشر فيها، ولا يمكن الوصول إلى هذا الوعى إلا من خلال الألم والعذاب، فبدون هذا الألم سيظل برومثيوس فى الإنسان غارقا فى خطية الكبر. فيعتبر هذا الوعى محاكمة للذات وتعذيبا لها، حيث يضطهد العقل فى الإنسان الحب فى الإنسان لصالحهما معا. ويكافئ الإنسان على التشهير بنفسه بأن يصير إلها، ذلك التأليه الذى يتجلى فى الوصول إلى بستان الهسبريات، حيث لا يذبل الشباب أبدا. يقول بيكون: "أما بالنسبة لعلم التنجيم، فملئ بالخرافات، ونادرا ما نجد فيه شيئا صحيحا. ومع ذلك لا يجب أن نرفضه رفضا تاما. بل نطهره مما يشوبه" (ارتقاء المعرفة، الكتاب الثالث). يحل هذا التطهير مشكلة المعرفة، كما أنه لا يمكن أن يتم إلا من خلال مطهر. إن تطهير علم الكيمياء السحرية ليس إلا الوجه الآخر من تطهير الكيميائى الساحر. والمبدأ الهرمسى الذى يسلم بالفضيلة الفطرية لهرمس فى الإنسان يفصل المعرفة عن الخطيئة ويحطم مبدأ المعرفة من خلال الألم. وبهذا المعنى لم يكن بيكون تلميذا لهرمس.

(د) بوجه عام تُفهم باندورا، بحق، على أنها اللذة والشهوة الحسية. وبعد ظهور الفنون والثقافة والرفاهية البشرية، دبت فيها الحياة من خلال هبة النار. لذلك ينسب لفولكان الذى يمثل النار، خلق اللذة أو باندورا.

ترجع هذه الرواية إلى هسيود، وتركز تركيزا تاما على دلالات السقوط من خلال الجسد (أى الخصوبة) الذى يرتبط فى الغالب بفكرة حواء. وبيكون لا يساوى بين باندورا والمعرفة الإلهية مثلما فعل الأفلاطونيون المحدثون، لأنه يعتقد أن هناك غاويتين، إحداهما طيبة وهى منيرفا، والأخرى خبيثة وهى باندورا. أما بروميثيوس عنده فتميز بأنه ناسك زهد فى المتع الدنيوية عندما رفض باندورا.

أتباع إبيمثيوس لا يحتاطون للمستقبل ولا يهتمون به، ويفكرون فقط فى كل ما يجلب لهم اللذة فى اللحظة التى يعيشون فيها، ولذلك يعانون الكثير من الهموم والمشاكل والمصائب، ويتصارعون معها دائما. ولكنهم فى الوقت نفسه يتلذذون بعبقريتهم ويتلهون بعقولهم، حيث يجعلهم جهلهم يفعلون ذلك، وتراودهم آمال ساذجة يستمتعون بها كما لو كانوا فى حلم جميل، وبذلك يحلّون تعاسة حياتهم. على العكس من ذلك نجد أن أتباع بروميثيوس، وهم البشر الحكماء المحتاطون للمستقبل، حذرين زاهدين، الأمر الذى يمكنهم من تجنب الشرور والبلايا. لكن هذا الخير يصاحبه شر من نوع ما، ألا وهو أنهم يحرمون أنفسهم من متع الحياة ومباهجها، ويصلبون عبقريتهم، (والأسوأ من ذلك) يعذبون أنفسهم وينهكونها بالمشاغل والعزلة والمخاوف الداخلية. فبما أنهم مقيدون فى عامود الضرورة، تقلقهم أفكار لا تحصى (أفكار تصورها لهم خفة عقلهم فى شكل نسر)، أفكار تطعن الكبد وتنخره وتبليه...

يتساءل أفلوطين قائلا: "ألا يدل رفض بروميثيوس لهذه الهدايا على أنه من الأفضل اختيار حياة العقل؟". وتدل هذه الصورة عن بروميثيوس، سواء كانت عند أفلوطين أم عند بيكون، على أن هناك تناقضا فى مفهوم الأفلاطونيين المحدثين للمارد. فلو كان المارد أعلى من مقتضيات الجسد لدرجة أنه يحذر إبيمثيوس من باندورا، كان من الصعب علينا أن نتكلم عن إثم بروميثيوس. لكن هذا التناقض مجرد تناقض ظاهري. فإذا كان الجسد يمكن أن يفتن الجسد، فيمكن للمعرفة (الإلهية) أن تفتن الروح. ونجد نفس الازدواجية فى مفهوم "وعرف آدم حواء"، فلقد عرفها على مستويين. عرفها أما للبشرية على مستوى الجسد، وأما للحكمة الخلاقة على مستوى المعرفة، وتتجلى هذه الازدواجية فى تواجد رمزين الشجرة معا: شجرة الحياة وشجرة المعرفة. فبالرغم من زهد بروميثيوس السامي، فإنه يسقط من خلال منيرفا (المعرفة) كما سقط إبيمثيوس، على مستوى أدنى، من خلال باندورا. فى بعض الروايات، تسمو باندورا نفسها وتصير كائنا راقيا قريبا من المعرفة، تلك المعرفة التى تعتبر وسيلة السقوط ووسيلة إعادة التوليد فى آن. على كل، يتم التعبير عن هذه الازدواجية فى الغالب من خلال التقابل بين شهوانية باندورا وروحانية منيرفا.

عامود الضرورة الذى قيد فيه بروميثيوس الحكيم يدل، على المستوى الإنساني، على أن بروميثيوس المحتاط للمستقبل يرتبط بإبيمثيوس الذى لا يحتاط للمستقبل ارتباط زوس ببروميثيوس على المستوى الكوني. لذلك فإن بروميثيوس (العقل) يعذب إبيمثيوس (الجسد) حتى يصل الإنسان للحكمة من خلال العذاب الذى يكيله لنفسه. على كل، نتبين فى كلام بيكون أن الجسد هو الذى يعذب العقل، وليس العكس. وكلا النوعيين من التعذيب صحيح مما يرجعنا إلى النظريات التى تقول إن زوس كان يعذب نفسه فى بروميثيوس عندما قيده.

(هـ) أدرك بيكون إدراكا واضحا أن هرقل يمثل المسيح المنتظر الذى سيأتى فى نهاية الزمان ليفك أغلال الجنس البشري، فيرى أن خلاص البشر يتوقف فى الأساس على تدخل اللطف الإلهي، واعتبر هذا اللطف الإلهى قوة خارجية مثل المسيح المنتظر ذاته، إلا أنه لا يجزم القول فى ذلك، لأن رؤيته تسمح بوجود قلة من البشر ذوى "لطف" فطري، مثل هرمس، وبالتالى فهم مباركون منذ مولدهم. ولا يتوقف خلاص هذه النخبة المختارة على أية مساعدة خارجية.

أقلاء جدا من يحصلون على نصيبهم من كلا الطرفين، أى يحتفظون بمزايا العناية الإلهية ومع ذلك يخلصون أنفسهم من شرور العزلة والقلق. ولا يمكن لأى شخص أن يصل إلى ذلك النعيم المزدوج إلا بمساعدة هرقل، أى تماسك العقل وثباته، فذلك العقل الذى يحتاط لكل الأحداث ولا ينهزم أمام صروف الدهر يتنبأ بلا خوف، ويتمتع بلا نفور ويتحمل بلا جزع. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفضيلة لم تكن فطرية فى بروميثيوس، بل كانت عرضية، حصل عليها بمساعدة قوة خارجية، لأنها شئ لا يمكن أن يصل إليه كل شخص ذى تحمل طبيعى فطري، فهى تأتى إلينا من الخارج، نتلقاها من "الشمس"، لأنها تأتى من الحكمة...

عندما يئول بيكون المخلّص هنا على أنه ليس طبيعيا فى الإنسان بل عرضيا، ذلك المخلص الذى يأتى من الخارج ليحرر الإنسان من قيوده، فإنه يعلق على قول أفلوطين الذى يقول: "يأتى هذا القريب من الخارج؛ يخلصه هرقل الذى يمثل القوة التى يحتفظ بها لتحرير نفسه". وتركيز أفلوطين على صلة القرابة بين هرقل وبروميثيوس يجعله يتصور خلاص الإنسان على أنه شئ يمتلكه الإنسان داخله. يقول بيكون إن "اللطف" يأتى من الخارج. على كل، يتفق كل من بيكون وأفلوطين على أنه بالنسبة لأغلبية البشر على الأقل، لن يأتى هرقل إلا إذا جعل الألم الإنسان مهيئا لحلول اللطف عليه.

وهكذا ينظر بيكون إلى هرقل، فى علاقته ببرومثيوس، على أنه مشابه للروح القدس المسيحية، أو الكلمة التى تنزل اللطف الإلهى على الإنسان.. ليس هذا مجرد ظن أو تخمين لأن بيكون يختم مبحثه عن برومثيوس قائلا: "هذه هى الرؤى التى اعتقد أنها كامنة فى تلك الأسطورة الشائعة واسعة الانتشار. فى الحقيقة، هناك جملة أشياء فى هذه الأشياء تربط بينها وبين أسرار الدين المسيحى ربطا عجيبا. فرحلة هرقل، خاصة إبحاره فى القدح الذهبى (الذى أهدته له الشمس) ليحرر برومثيوس تشبه كلمة الإلهوهى تبحر فى الإناء الهش بالجسد لتخليص الجنس البشري. لكننى لن أخوض فى مثل هذا النوع من التفكير، سأحجم عنه عامدا خوفا من أن أضع نارا غريبة فى مذبح الرب."

هناك موضوعات أخرى ثانوية فى برومثيوس لبيكون، لكنها لا تعدو كونها تفريعات لحجته الأساسية. وتتلخص هذه الحجة الأساسية فى أن برومثيوس يرمز للعبقرية الخلاقة فى الإنسان، خاصة كما يتجلى فى بطل عصر النهضة، أى الكيميائى الساحر، الذى يتذبذب، مثل فاوست، بين زهد برومثيوس وشهوانية إبيمثيوس. تكمن مأساة المعرفة، مثل مأساة الحياة نفسها، فى أن امتلاكها محرم، بالرغم من أن البحث عنها مقدس. ولا يتمثل حل مشكلة الخطيئة فى رفض الفعل الخلاق بل بالتشهير بكل المساعى الدنيوية. وفى مطهر تعذيب الذات هذا يكمن الصراع الداخلى بين العقل والضرورة، فعندما يتطهر الإنسان فى هذا المطهر يمكنه أن يبدع بلا خطيئة.

يمثل ذلك، كما سنرى، جوهر فلسفة كالديرون التى عبر عنها فى مسرحيته العظيمة تمثال برومثيوس. فتأثير بيكون فى كالديرون واضح لا تخطئه العين، لكن كالديرون يتميز بأنه أول من عالج موضوع برومثيوس معالجة مسرحية فى العصور الحديثة. وبالرغم من تصور أن برومثيوس رمز العبقرية الخلاقة يرجع بجذوره إلى الفلسفة الأفلوطينية، إلا أن بيكون وكالديرون جعلا هذا التصور يتجاوز هذه الفلسفة. وكان الرومانسيون هم الذين استغلوا كل إمكانات هذا التصور وذلك رمز إلى أقصى حد.

ابراهام كاولى

(١٦١٨ - ١٦٦٧)

برومثيوس وردائه التصوير، ١٩٥٦

ينحصر اهتمام كاولى بموضوع برومثيوس فى قصيدته القصيرة "**برومثيوس المساء تصويره**" بوجه عام تبع كاولي التقليد السائد فى عصره الذى ابتعد عن إحياء الموضوعات والشخصيات الرومانية والإغريقية مما كان سائدا فى عصر النهضة، وحاول أن يستبدل تراث الكتاب المقدس بالتراث الكلاسيكي. ولم يكن ملتون رائد هذا الاتجاه بل كان عاملا حاسما فيه، فيمثل كوارلز البدايات المتعثرة للتراث التوراتى، ويمثل كاولى فى ما كتب باسم داود مرحلة وسط فى هذا الاتجاه، أما أعمال ملتون فتعتبر القمة السامقة لما أسماه كاولى نفسه "الشعر المسيحى".

حدد كاولى موقفه من التراث الكلاسيكى فى مقدمة طبعة ١٦٥٦ من أعماله الكاملة: ما الذى يمكن أن نتخيله أكثر مناسبة لتزيين الفكر أو المعرفة فى قصة ديوكاليون مما نجده فى قصه نوح؟ ألن تزودنا أعمال شمشون الجبار بمادة ثرية بدلا من أعمال هرقل؟ أليست بنت بفتاح مثل إيفيجينيا؟ أليست صداقة داود ويوناثان تستحق الاحتفاء بها أكثر من صداقة ثيزيوس وبيرثيوس؟ ألن تزودنا رحلة موسى وبنى إسرائيل فى الأرض المقدسة بمادة للشعر أكثر ثراء من رحلات أوديسيوس أو إينياس؟" إلا أن ذلك لم يمنع كاولى من كتابة "قصائد بندارية" و"قصائد أناكريونية".

إن قصيدة "برومثيوس المساء تصويره" قصيدة قصيرة، فتشمل على أربعة مقاطع فقط، لكنها تنطوى على طاقة تعبيرية فى هذا الموضوع لا تدانيها فيها القصائد الطوال:

ما أشقى برومثيوس
ها هو يعانى شقاءه الثاني!
لا تصوروه ثانية أيها الرسامون
لأن رسمكم يزيده عذابا

فيلقى باللوم عليكم أكثر من لومه لجوبيتر العظيم.
رسمكم يفوق قسوة النسر
لو أن كبده عاد ينمو مرة أخرى
ارحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقته الجريئة
امنحه النار التى سرقها منك

تكمن قوة هذه الأبيات فى دمج المعرفة باستدرار الشفقة والعطف دمجا يمزج بين الشعر الذى يهدف لشيء ما وبين جوانب هامة من التجربة البروميثية. ويسخر كاولى من الرسامين فى عصره، لأن صورهم السيئة لبرومثيوس تعتبر صلبا ثانيا للمارد المعذب، ذلك الصلب الذى يعذب المارد أكثر مما يعذبه نسر زوس. لكن هذه السخرية تختفى فى الدعاء الأخير :

ارحمه يا جوبيتر، واغفر له سرقته الجريئة
امنحه النار التى سرقها منك.

يبدو أن كاولى فهم التصالح الضرورى الذى ينبع من الموقف البروميثي، ذلك التصالح الذى يتمثل فى فك أغلال برومثيوس، وهو تصالح يشبه الاعتقاد الشائع بفك أغلال آدم فى نهاية الزمان، ويشبه أيضا أغلال إبليس حسبما يعتقد الغنوصيون. ويتكشف هذا الموقف أكثر فى ضوء رؤية كاولى لمشكلة الخطيئة الأولى:

شجرة المعرفة،
أى غياب معرفة.
رغما عن المتشددين

١

نمت الشجرة المقدسة وسط البستان الجميل
حط عليها طائر العنقاء

وبنى عشه العطر.
هذه الشجرة اللامعة التى تظهر المنطق الصحيح
كل ورقة منها تبعث أفكارا عليمة
وكانت التفاحات دالة ذات معنى.
لونها واضح ومقدس،
ظلها يتمدد تحتها يبز كل الأضواء نورا

٢

لا تأكلا منها،قال الرب،فهى طعامى وطعام الملائكة
موت محقق
ذلك الذى يقبع فى قلبها كدودة سامة.
لا يمكنكما أن تعرفا وتعيشا
ولا تعيشا أو تعرفا وتأكلا.
هكذا تكلم الإله،
لكن الإنسان أعمى،
وجاهلا أكل منها ليعرف
فما ازداد إلا عمى
ومن أغوته حتى يأكل منها
فاق عماها عماه

٣

المعرفة الوحيدة التى أكتسبها الإنسان من ذلك
أنه عرف أنه لا يعرف شيئا
عريان لا يستره شئ
انكشف له جهله المخزى فخجل منه.

ومع ذلك يبحث فى الاحتمالات
والبلاغة والأباطيل
ويريد فى كبرياء عقيم
أن يغطى هذا العرى بأوراق صغيرة ذابلة

٤

لذا، قال الرب، يا أبناء الأرض التعساء
ستتعبون بحثا عن الأكل هباء
فلن أكفل لكم شيئا
وبالوجع تلدون أولادكم الأعزاء
وهذه الحية أيضا، كبرهم،
تغرى بالأشياء المحرمة،
تلك الشهوة العارفة الفصيحة
بدلا من أن ترتفع قامتها، تسعى على التراب

أن العرض المعتاد لتجربة آدم وحواء فى الجنة يركز على جوانبها السيئة: العصيان والسقوط. لكن عرض كاولى يظهر أن هذه التجربة لم تكن عقيمة فى مجملها، فتعلم الإنسان منها شيئا غاية فى الأهمية، ألا وهو وعيه بضعفه، ذلك الوعى الذى يعتبر الخطوة الأولى على طريق المعرفة. هذا الجانب من تجربة آدم وحواء واضح فى وصف التوراة للسقوط، لكن مغزاه الحقيقى يضيع فى زخم الحادثة اللافتة للانتباه، ألا وهى طرد آدم من الجنة. إن وصف كاولى "للشجرة اللامعة" التى نجدها عند الأفلاطونيين المحدثين الذين قوضوا دعائم الموقف المسيحى أكثر من أى معسكر آخر، يدل هذا الوصف على مدى إعجاب كاولى بهذه الشجرة، ورغبته فى أن يأكل من تفاحاتها الدالة ذات معنى، وبالرغم من قبول كاولى لوصف السقوط كما يظهر فى التوراة، إلا أن الخطيئة الأولى تفتنه. ويمثل كاولى منطقة وسط بين شعراء الكافالير والشعراء المتافيزيقيين.

كالديرون

(١٦٠٠ - ١٦٨١)

تمثال برومثيوس: كتبت ح ١٦٦٩
نشرت ١٦٧٧

-١-

كالديرون أول كاتب حديث يتناول موضوع برومثيوس فى شكل مسرحى وبطريقة أدبية خالصة. وقبله، ناقش كتاب الأساطير فى عصر النهضة أسطورة برومثيوس بأسلوبهم الأخبارى المعهود على أنها جزء من التراث الكلاسيكي. واكتفى الشعراء بالإشارة إلى أسطورة برومثيوس إما لتزيين شعرهم أو لإثرائه بالدلالات العميقة للأسطورة ،بحث الفلاسفة فى الحقائق الإنسانية وما فوق الإنسانية المستترة فى الرمز أما كالديرون فتفوق على ناتالى كونتى و شكسبير و بيكون إذ تناول ما لم يتناوله إسخيلوس، وحاول أن يعيد خلق الرمز الذى تجاهله الأدب منذ الكاتب لوسيان. ظل كالديرون لأكثر من قرنين المصدر الأساسى الذى يمتح البروميثيون المحدثون بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فأثر فى ليساج وفولتير وجوته وكينيه ومينار ولونجفلو، كما أثر كذلك فى وليام فون مودي. وبالرغم من أن المصادر التى استقاها كالديرون مجهولة فى الغالب ، إلا أنه ذو حضور طاغ نكاد نلمس أثره عند كل الكتاب، فلقد كان القدوة التى احتذوا بها. ومن المحتمل أن العديد من الكتاب الذين تناولوا أسطورة برومثيوس يدينون لكالديرون دون أن يدركوا ذلك.

اتبع كالديرون عادة المسرح الأسبانى عندما قسم عرض تمثال برومثيوس، إلى ثلاثة أيام، بدلا من ثلاثة فصول. لهذا الجانب الشكلى دلالة كبيرة، فالأيام الثلاثة، تمثل أجزاء الثلاثية فكالديرون يتناول مراحل الأسطورة الثلاث، أى الخطيئة، والعقاب والتصالح، فيما جرى العرف بتسميته **برومثيوس واهب النار، برومثيوس فى الأغلال، وبرومثيوس طليقا**، وكل ذلك فى إطار الأيام الثلاثة. فى الواقع، ترك لنا كالديرون ثلاثية

بروميثية دون أن يقول ذلك. ولا يمكننا أن نتحدث عن "إسهامه"، لأنه كان حقا رائد النزعة البروميثية الحديثة.

عندما تناول كالديرون موضوع بروميثيوس واهب النار، استغل المفهوم الأفلاطوني المحدث الذى يقول إن صلب بروميثيوس كان عقابا له على حبه لمخلوقته، أى باندورا. ويروى فلجنتيوس وأتباعه كما يلي: بعد أن خلق بروميثيوس تمثال باندورا، ساعدته منيرفا على الصعود للسماء و سرقة نار الشمس حتى يبعث الحياة فى مخلوقته. ويجب ألا يعمينا هذا الإفساد الواضح للأسطورة الذى حول "هبة كل الآلهة " إلى مخلوقه بروميثيوس، يجب ألا يعمينا الإفساد عن جوهر الأسطورة، ألا وهى إن بروميثيوس اقترف سرقة النار لكى يبعث الحياة فى باندورا. وسواء أكان هفستوس أم بروميثيوس أم هرمس الذى خلق باندورا، فهذى مسألة فرعية وتبقى الحقيقة الأساسية ثابتة: تكمن خطيئة بروميثيوس فى رغبته فى القيام بدور واهب، بالرغم من أن هناك واهب حياة واحد فى الكون، ألا وهو زوس. وفى الحالتين، يظل هذا الدور من نصيب القوة الخلاقة. ووظيفة بروميثيوس التى تتمثل فى كونه الإله الأكبر للخزّافين الذين يعبدونه فى حى السراميك بأثينا تشهد بأن سارق النار أهتم أيضا بصناعة الصلصال، وأن رواية الأفلاطونيين الجدد لها جذور قديمة جدا.

إن استغلال كالديرون، فكرة بروميثيوس جالب النار كأساس للرواية التى تقول أن بروميثيوس خلق تمثال باندورا على صورة منيرفا وسرق نار الآلهة ليبعث الحياة فى هذه الصورة يعد نقطة تحول فى تاريخ النزعة البروميثية. أثر ذلك فى العديد من الكتاب تأثيرا كبيرا، تأثر به فولتير فى **باندورا**، وجوته فى **بروميثيوس**، وكينيه فى **بروميثيوس مخترع النار**، وبليدان فى **بروميثيوس حامل النار**. كما أن هناك العديد من الكتاب الذين اقتبسوا موضوعات فرعية من كالديرون، لكن أولئك الشعراء الأربعة هم الذين حاولوا أن يمسرحوا قصة بروميثيوس حامل النار مقتفين خطى كالديرون فى اليوم الأول من مسرحيته **تمثال بروميثيوس**. ربما رجع هؤلاء الكتاب إلى كتيبات الأساطير التى كانت شائعة فى عصر النهضة، لكنهم استمدوا جوهر الحدث وشكله من كالديرون، كما تدل على ذلك كثير من التفاصيل والمواقف فى أعمالهم. ومن المحتمل أن شافتسبرى نفسه وضع سكاليجر وكالديرون نصب عينيه عندما صور بروميثيوس على أنه رمز الفنان المبدع أو الخلاق. أن النظر إلى بروميثيوس على أنه القوة الخلاقة، سواء على المستوى الكونى أو المستوى الإنساني، هو المساهمة الحقيقية التى قدمها عصر النهضة واستوعبها عصر التنوير جيدا، حيث جعلها عصر التنوير عقلانية

وأضفاها على قصة آدم وحواء، كما نجد عند ليساج وفولتير وفيلاند. وفى عصر الإحياء الرومانسى، تم الرجوع إلى عالمية تأويل عصر النهضة وتجاهل التطبيق الصارم للرمز على الرؤية التوراتية للسقوط الأول، سواء كان هذا التطبيق مسايرا للعرف أم مغايرا له.

عندما حاول عدد من الكتاب المتأخرين أن يوفقوا بين قصة حامل النار وبين الوقائع التوراتية، كانت محاولاتهم بمثابة إبتعاد عن رؤية كالديرون، سواء كان هذا الابتعاد كليا مثلما حدث عند روبرت بريدجز، أم جزئيا كان عند المدرسة الأمريكية التى يمثلها ترمبول ستكنى ووليام فون مودي. لكن يظل تناول كالديرون لموضوع بروميثيوس حامل النار التناول الأكثر قربا من روح الأسطورة ومن فكر إسخيلوس حتى الآن.

-٢-

إذا نظرنا إلى تمثال بروميثيوس نظرة سطحية لم نجد فيها أدنى محاولة من كالديرون لأن يستعيد ما ضاع من إسخيلوس أو يكمله. فعند كالديرون، تبدو الشخصيات والحدث والبناء العام وحتى مادة المسرحية نفسها بعيدة تماما عما عند إسخيلوس. فبالإضافة إلى بروميثيوس الذى يمثل محور المسرحية فى كل الأزمان والأمكنة، هناك إبيمثيوس وباندورا، بالاس ومنيرفا، ميرلن وليبيا، تيمانتس وحشد من البشر البدائيين، ولا يظهر أى منهم فيما وصل إلينا من ثلاثية إسخيلوس، لكننا نشعر أن الشاعر الأسبانى استقى مادته من رواية متعارف عليها، دون كتاب الأساطير فى عصر النهضة جزءا منها، رواية ربما ترجع للعصور القديمة جدا، وربما تنبع من الجزأين المفقودين من ثلاثية إسخيلوس، رواية شوهتها الثقافات المتتابعة فى أوروبا الغربية.

يشخص كالديرون الجانبين المتناقضين للطبيعة البشرية، أى الجانب السماوى والجانى الدنيوي، من خلال النقيضين إبيمثيوس وبروميثيوس. فبروميثيوس عنده يمثل العبقرى المنعزل المنفصل تماما من كل المشاغل الدنيوية، مكرسا نفسه للتأمل والبحث عن الحقائق العليا للوجود، باختصار، يجسد بروميثيوس الكيميائى الساحر فى عصر النهضة. أما إبيمثيوس فتغلب عليه الغرائز الحيوانية ويجد متعة حياته فى الصيد والأعمال العنيفة الميالة للحرب. ويحدث الصدام الأول بينهما عندما يصنع بروميثيوس

تمثالا على صورة منيرفا، لكى يعبر عن ولائه لمنيرفا إلهه الفنون والعلوم، ألا وهو تمثال باندورا. ونشعر من البداية أن الصراع صراع سياسي. برومثيوس يريد أن يتوج منيرفا، أو الحكمة، ملكة على الناس البدائيين بجبال القوقاز. أما إبيمثيوس فيرفض سلطة منيرفا، لكنه مستعد لأن يؤسس عبادتها ويلتزم بشعائر العبادة، ويبنى هيكلا مهيبا لهذه الإلهة منيرفا، وعلى المستوى الشخصى يرمز هذا الموقف للعناصر المادية والروحية فى الطبيعة البشرية التى تتنازع على السيادة، ويرمز كذلك لاستعداد الجانب المتدنى فى الإنسان لأن يقبل شكليات العبادة دون أن يقبل سيادة الدين.

وكما هو متوقع، يقع إبيمثيوس فى الحب، لكنه لا يحب منيرفا مثل برومثيوس، بل يحب صورتها الأرضية المتدنية، أى تمثال باندورا، ذلك التمثال الذى صنعه برومثيوس على صورة منيرفا. وهذه الازدواجية التى تميز الإنسان البروميثى الإبيميثى تميز أيضا عروس السماء ذات الوجهين، وجه منيرفا روح العالم، ووجه بالاس الميالة للحرب التى تجسد المادة الفجة. وكلتاهما تنزل للأرض، فتنزل منيرفا لكى تبارك برومثيوس على ولائه لها وتنزل بالاس لتلعن إبيمثيوس لأنه قدس تمثال منيرفا. ينظر إبيمثيوس إلى منيرفا على أنها وحش، وينظر برومثيوس إلى بالاس على أنها تجسيد للشر. وتعبر منيرفا عن عرفانها للجميل لبرومثيوس فتصعد به للقصر السماوى حيث يسرق شعاع من أشعة الشمس وينزل به للأرض ويبعث به الحياة فى تمثال باندورا حتى يمجدوا منيرفا المثالية. من الجهة الأخرى، توغر بالاس صدر ربيبها إبيمثيوس ليحطم التمثال، ويعلن الحرب على برومثيوس. وينتهى اليوم الأول بسرقة النار.

تتمثل مشكلة حياة إبيمثيوس فى كيف يرضى الإلهتين فى نفس الوقت. فهو عبد لبالاس، لكنه يحب منيرفا، أو بالأحرى صورتها الأرضية المتمثلة فى باندورا، تلك الصورة التى يئولها كالديرون على أنها العناية الإلهية للزمن. لذلك يخطط لأن يسرق التمثال مثلما سرق برومثيوس نار أبولو على مستوى أعلى، يسرقه ويخبئه فى كهف بعيد حيث يمكن أن يعبده فى السر. لكن التمثال الذى دبت فيه الحياة الآن يرده بجفوة. يعتبر الأفراد البدائيون دبيب الحياة فى باندورا معجزة، لذلك يشرعون فى عبادة منيرفا وسط رقصات احتفالية وأغان جماعية. وأرادت بالاس الغاضبة أن تنتقم لنفسها فأنزلت دسكورد إلهة الشقاق حاملة قنينة مميتة وهى متخفية فى زى امرأة قروية. يقدم كل الحضور هدايا لباندورا من الزهور واللآلئ. وتقول دسكورد إن القنينة هى المهر الذى يقدمه الآلهة لباندورا. وعندما تفتح باندورا القنينة، يتصاعد منها بخار يرعب الناس ويربكهم. وبذا يبدأ حكم الشر، وهو يعتبر العقوبة لسرقة النار: "لماذا

تستغربون الدخان ما دمتم سرقتم النار؟ ألا تعرفون أن ليست هناك نار بلا دخان؟" هكذا تقول دسكورد للحشد، وبذلك حصد البشر ثمرة النار المسروقة. فيقتل الأخ أخاه، ويتصارع إبيمثيوس مع بروميثيوس وينقسم الكوراس إلى فريقين وتبدأ استعدادات على نطاق واسع، ويتقدم نصف المجتمع ليبيد النصف الأخر، حتى بروميثيوس نفسه يمتلئ رعبا عندما يرى صنع يديه "باندورا التى سببت كل هذا الشقاء فى العالم". وتنوى باندورا أن تلقى بنفسها فى "البحر من على هذه الربوة العالية" إذا انفصلت عن خالقها (قارن انتحار أيو عند إسخيلوس). ينتهى اليوم الثانى بزلزال يهز الأرض، مما يذكرنا بنهاية **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس. يناظر ذلك مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال، بالرغم من أن هذه النهاية تعتمد على عقاب إبيمثيوس، لا بروميثيوس.

أبولو الذى سرقت منه النار هو بطل اليوم الثالث، وتجادله كلا من بالاس ومنيرفا بالتناوب فى هذه القضية. وعندما تدين بالاس سرقة النار. يستشيط أبولو غضبا ويتوعد بتدمير بروميثيوس والبشر الذين خلقهم. لكن عندما ترد منيرفا قائلة "ما الذى حدث؟ أليس كل النور ملكك كما كان من قبل؟" (قارن بروميثيوس للوسيان)، يهدأ أبولو ويعد بالصفح عن المخطئين. ونشعر أن أبولو نفسه ضحية كذلك لنفس الازدواجية السائدة فى كل مكان. فعلى الأرض، يصل الصراع بين النقيضين إلى أعلى قمته. يطلب بروميثيوس من الشعب أن يقدم القرابين لمنيرفا، بينما يطلب ابيمثيوس منه أن يقدم القرابين لبالاس. ولا يتدخل أبولو المذبذب لحل هذه القضية. وتقول دسكورد إن جوبيتر، بعدما رأى أبولو متذبذبا بين أختيه، قرر أن يترك بروميثيوس لحكم البشر، ذلك الحكم الذى يقيد اللص (بروميثيوس) بالأغلال طوال حياته الأرضية، ويقتل القاتلة (باندورا) التى تسببت فى إزهاق كل هذه الأرواح. يقبل بروميثيوس قدره فى جلد ورباطة جأش، ضميره يؤنبه على الدوام. وهنا تقترح منيرفا: "يا إله الرعد والعواصف، كيف تحتمل تصحيح خطأ بخطأ أكبر منه؟ أليست جريمة دسكورد التى سرقت صوتك أفظع من جريمة بروميثيوس الذى سرق شعاعا زهيدا من أشعة الشمس؟ ... سأصعد وأعرض هذا التضرع العادل أمام العرش الأعلى". وأثناء طيران منيرفا للسماء، يقاد بروميثيوس وباندورا إلى مكان التكفير، وبينما يرفع إبيمثيوس إشارة بدء تنفيذ الحكم، يظهر أبولو حاملا العفو الذى منحه جوبيتر للمذنبين (بروميثيوس وباندورا). وهكذا تفك أغلال بروميثيوس ويتم تحرير باندورا، ويبدأ أبولو فى تبديد الضباب الذى نشرته دسكورد فى كل مكان، مما يرمز لمجيء عصر السعادة. وينتهى اليوم الثالث بترنيمة سعادة وشكر.

-٣-

قضية كالديرون صعبة للغاية. فمن ناحية، هناك بعض الإشارات المشوهة تماما، فمثلا يقول عن برومثيوس وإبيمثيوس أنهما توأمان ليابتوس وأسيا، الأمر الذى يوحى بأنه لم يطلع على إسخيلوس مباشرة، وإنما من خلال وسيط. فعند إسخيلوس، تعتبر هسيون زوجة برومثيوس (قارن أسيا عند هيرودوت)، وفى الفترة الكلاسيكية بوجه عام كانت أم المارد إما كليمينيا (عند هيسود) أو جايا ثيميس (عند إسخيلوس). فقط فى الفترة ما بعد الكلاسيكية، خاصة تحت تأثير الافلاطونية المحدثة وفى أعمال كتاب الأساطير فى العصور الوسطى وعصر النهضة، تظهر أسيا على أنها أم برومثيوس، وإيزيس على إنها بنته (بلوتارك)، كما يسرى ذلك على باندورا على المستوى الرمزى (أفلوطين). ففى مصر، كانت عذراء العالم، إيزيس، أخت القوة الخلاقة، أوزيريس. ومن الناحية الأخرى، هناك مؤشرات تدل على أن كالديرون كان على دراية بفلسفة إسخيلوس وأسلوبه المسرحي، حتى إن لم يقرأ أعماله وليس ببعيد أن يكون قرأ شذرات من جزأى الثلاثية البروميثية المفقودين، شذرات تلقى الضوء على مجرى الأحداث فى هذين الجزيئين أى **برومثيوس جالب النار، وبرومثيوس طليقا**.

يبدو أن كالديرون استقى فكرته التى تفيد إن برومثيوس مثل الكيميائى الساحر الزاهد الذى زار كالدانيا وأشور (يطلق عليها كالديرون سوريا) ليدرس علم السحر، ويبدو أنه استقى هذه الفكرة من **آلهة المدينة** للقديس أوغسطين ومن **حكمة القدماء**. كما أن التقابل بين النمط البروميثي والنمط الإبيميثي مستمد من بيكون. بالمثل يدين كالديرون لفالجنتيوس بفكرته القائلة إن برومثيوس خلق باندورا وسرق النار من الشمس بمساعدة منيرفا.

إن فك أغلال برومثيوس عند كالديرون يستدعى التوقف والتأمل؛ فالحدث فى اليوم الثالث يتبع نمط الحدث فى الجزء الثالث من **ثلاثية أورستس** لإسخيلوس، ففى **اليومينيات**، التى تتناول قصة **برومثيوس طليقا**، تنادى الفوريات، أى إلهات الغضب، بالعدالة وتطالبن بتعذيب المخطئ الذى أذنب فى حق كلتمنسترا. من جهة أخرى، يطالب أبولو بالعفو، وهو الذى جعل أورستس يقتل أمه الشريرة. وتتذبذب أثينا بين حجة إلهات الغضب وحجة أبولو، بين ضرورة العدالة وضرورة العفو، فتحول قضية القاتل إلى قضاة أريوباج الاثنى عشر فى محكمة أثينا، الذين يمثلون العدالة الأرضية؛ ويتذبذب هؤلاء القضاة أيضا فيلجئون إلى التصويت، ويصوت نصفهم لصالح المخطئ

ونصيفهم الآخر لصالح العدالة، وهنا تتدخل أثينا التى تمثل اللطف الإلهى لتحل هذا المأزق وتضيف صوتها لصالح المخطئ، وبالتالى يطلق سراح أورستس. بالمثل، تلعب بالاس وبسكورد عند كالديرون دور إلهات الغضب اللاتى تطالبن بالقصاص باسم الإله المجروح أبولو. لكن منيرفا تدافع عن المخطئ لأنها هى التى أوصلته إلى القصر السماوي. وعندما نصل إلى مأزق **ثلاثية أورستس**، ذلك المأزق الذى يتجلى فى عجز أبولو عن حسم القضية، لا تحال قضية بروميثيوس إلى العدالة الأرضية، بل إلى لطف الإله. ومن الملاحظ هنا أن تطور الحدث عند كالديرون مطابق لتطور الحدث فى **ثلاثية أورستس**، ولا يمكن أن يرجع ذلك إلى الصدفة المحضة. فيبدو أن كالديرون وجد الحل أو خيوطه الأساسية على الأقل فى التراث الشعبى الهائل الذى ورثة عصر النهضة من العصور الوسطى، التى ورثته بدورها من العصور الكلاسيكية القديمة، وخضع هذا التراث للحذف والإضافة والتحوير وربما التشويه، لكن ظل جوهره سليم معافى يمكن التعرف عليه بسهوله. أليس تدخل بورشيا رمزا لنزول اللطف الإلهى لتخليص أنطونيو من العدالة الأرضية القاسية لمحكمة فينيسيا الأريوباج؟ ألا يعتبر كوراس الاثنى عشر ماردا الذى ذكره شيشرون، ذلك الكوراس التائب والمغفور له، ألا يعتبر أريوباج مثاليا نتيجة لروابط القربى، مما يدل على أن إسخيلوس استخدم نفس الأدوات ونفس الأسلوب ليبرز الفشل الكامل للحكم البشرى عند التعامل مع قضية الجريمة والعقاب، والحاجة الدائمة للطف الإلهى.

تعتبر معالجة كالديرون لموضوع **بروميثيوس جالب النار** أقرب معالجة لروح الأسطورة حتى الآن، كما أن معالجته لموضوع **بروميثيوس طليقا** أسلم معالجة منذ أيام إسخيلوس، وقد لقيت معالجته الأولى قبولا كبيرا من العديد من الكتاب الكبار، إلا أن حله لقضية بروميثيوس لم يلقى إلا اللامبالاة عموما. ففك أغلال بروميثيوس بوجه عام جذب الشعراء أقل من سرقة النار، ويرجع ذلك جزئيا إلى أنه موضوع صعب التناول، ويرجع أيضا إلى أن كتاب الأساطير فى عصر النهضة لم يذكروا شيئا عن فك هذه الأغلال أكثر من أن هرقل هو الذى فكها. علاوة على أن هذا الموضوع مثبط للإلهمم لأنه يعنى اتخاذ موقف فى الأزمة الكبرى بين السماء والأرض، فلا يمكن أن تحل هذه الأزمة إلا على حساب أحد الطرفين، إما على حساب جوبيتر أو على حساب بروميثيوس. وأصبحت هذه القضية قضية سياسية فى الأساس عندما اتسعت الفجوة بين السلطة السائدة والفرد القلق المتمرد، وأصبح الانحياز لجوبيتر خيانة لحقوق الإنسان وانتهاكا لها، الأمر الذى جعل كل المعالجات اللاحقة لموضوع فك أغلال

بروميثيوس تطيح بجوبيتر، الأمر الذى يعد انتصارا جمهوريا مزهلا، لكنه لا يعد "صلحا" بأى حال من الأحوال. لكن كالديرون لم يهتم بسياسة الكون، فالقضية عنده قضية دينية فى الأساس مثلما كانت عند إسخيلوس، فلا يرى كالديرون إلا سياسة واحدة فى الكون، ولا يرى إلا علاقة واحدة بين الإنسان والإله. فقد قالت منيرفا كل ما يمكن أن يقال دفاعا عن بروميثيوس، وصار الأمر متروكا لجوبيتر ليصفح عن بروميثيوس أو لا يصفح. لكن عندما استغل بروميثيوس حق التضرع، لم يكن بإمكان جوبيتر إلا أن يعفو عنه. كانت الإطاحة بعرش جوبيتر، التى ميزت النزعة البروميثية فى القرن التاسع عشر، جزءا لا يتجزأ من التمرد العام على المعتقدات والأعراف فى تلك الفترة، وارتبطت ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية والثقافية التى ولدت ثورات ١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨ فى فرنسا. وكما سيرد فيما بعد، كان تسفيه فولتير لجوبيتر المثال الذى احتذى به المتمردون الشباب من مدرسة العاصفة والقصف فى ألمانيا وفرنسا وإنجلترا. وكان ذلك تشويها كليا غريبا تماما على روح الأسطورة وعلى رؤية إسخيلوس ذاته، وكان كالديرون يفهم هذه الرؤية وتلك الروح جيدا، بعد عام ١٦٦٩، مر أكثر من قرنين من الزمان حتى مجئ شاعر عام ١٩٣٥ ليحرر بروميثيوس دون اللجوء إلى الإطاحة بجوبيتر، ألا وهو الشاعر جوزيفان بلادان مؤلف **ملحمة بروميثيوس**، وكان شاعرا متوسط الموهبة، شبه مجنون، لكنه تمتع بقدرات صوفية خارقة.

رؤية كالديرون فى **بروميثيوس طليقا** فى اليوم الثالث لم يسبقه إليها أحد، إذا اعتبرناها مثالا على قربه من روح إسخيلوس الدينية وحرفته المسرحية. وهذه الرؤية تجعلنا نعيد النظر فى مادة اليوم الأول، وبالتالى نعتبره قريبا من الخطوط العريضة لمسرحية بروميثيوس جالب النار لإسخيلوس فربما كان خلق بروميثيوس لباندورا تحريفا لرواية قديمة أو دمجا لروايتين متشابهتين، وربما لم يكن كذلك. لكن نزعم أيضا أن حادثة سرقة النار لبعث الحياة فى باندورا، تلك الحادثة التى حفظها لنا فلجنتيوس وأتباعه، ما هى إلا صورة من رواية أصلية تلخص النقاط الأساسية من الجزء الأول المفقود من **ثلاثية بروميثيوس** لإسخيلوس. فى **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، نجد جوقة عرائس البحر تندب قائلة: "أى بروميثيوس، هو ذا الدرس الذى تعلمته من رؤية القدر الذى حتم هلاكك. تسللت نغمات اللحن المختلفة إلى عقلي، نغمات زواجك وحمام زفافك، فدفعتها لأبارك زواجك. كم توددت إلى أختى هسيون بالهدايا وفزت بها زوجة لك." من الملاحظ أن هدية الهدايا التى تودد بها بروميثيوس لهسيون وصارت زوجته ما هى إلا النار المسروقة. أليس من الممكن أيضا أن بروميثيوس تودد كذلك إلى معشوقته

اسيا، التى تعتبر وجها من أثينا، تجد القوة الخلاقة الأنثوية، بأن نحت لها تمثالا على صورتها ليـأبد جمالها، ومنحها الحياة لكى يخلد هذا الجمال على الأرض؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن كالديرون عندما مسرح بعث الحياة فى باندورا دل الكتاب اللاحقين المهتمين بموضوع **بروميثيوس جالب النار** على الطريق الصحيح.

الباب الثانى

جوبيتر إلهًا جبارًا

برومثيوس فرعا

جوبيتر إلها جبارا: بروميثيوس فرعا

مع انتهاء عصر النهضة والإصلاح الديني، وبداية الحضارة الأوغسطية، حدث تراجع بيّن في النزعة البرومثية، كجزء من الفروق في الاهتمام بالمشكلة الإنسانية بوجه عام، ومن مولد كل ما هو اجتماعي بالمعنى الضيق للكلمة. ولم يكترث مفكرو ذلك العصر بالمبدأ الدينامي لأن حضارتهم كانت تقوم على العلاقات الثابتة. والحق أنهم كانوا يستريبون في كل ما يمثل تهديدا للاستقرار الاجتماعي. وهل هناك ما هو أشد تهديدا من عبادة ملبومينا، ربة التراجيديا؟! فالتراجيديا لا تكتفي بالحفاظ على مشكلة الخير والشر، بل تتلمس أيضا المصالحة النهائية بينهما تحت مفهوم متناقض ذاتيا يتمثل في "البطل الآثم". فمن وجهة نظر الأوغسطيين، لا بطولة في الإثم، بل نذالة ليس إلا. والتعاطف مع سقوط البطل الآثم ليس تجديفا أخلاقيا معلنا فحسب، بل يزيد عليه تمردا سياسيا مضمرا. ثم كان التحول إلى شكل فني جديد انحاز له المبدعون والمعجبون حيث تربعت ثاليا ربة الكوميديا على العرش.

وتمثل التعبير الملموس عن هذه الحالة الفكرية في عصر عودة الملكية والقرن الثامن عشر في غلبة الكوميديا ومشتقاتها من الهجاء والمحاكاة التهكمية والهزليات أو البرلسك، والتقليد الساخر، والسخرية من البطولة في أسلوب ملحمي زائف. ولا يعني ذلك أن الأوغسطيين كانوا أقل احتفالا بأبطال التراث الكلاسيكي من أهل عصر النهضة أو حتى من أصحاب الحركة الرومانسية، كل ما في الأمر أن اختلفت معالجتهم لهؤلاء الأبطال، إذ وجدوا فيهم مادة خصبة لطرائقهم التعبيرية، فولّد الملحمي والبطولي شبه الملحمة الساخرة من البطولة، وسدت الفجوة بين المضحك والسامي، ولم تكن لديهم مقدسات في هذا الصدد، فشملت المحاكاة التهكمية هوميروس وفرجيل وأوفيد، ولم يفلت منها لا إسخيلوس ولا سوفوكليس ولا يوربيدس. ففي ١٦٨١ نشر كاتب مجهول المؤلف **هوميروس على الموضة..ممسخرا على الطريقة الإنجليزية: أو، قصيدة تهكمية على الكتاب التاسع للإلياذة**. ونشر جون أولدهام **آلام بيبليس من مسخ الكائنات لأوفيد، محاكاة هزلية إنجليزية (١٦٨٢)**. كما نُشرت **محاورات لوسيان مقلدة بأسلوب البرلسك (١٦٨٤)**، وكاتبها الإنجليزي مجهول. وفي عام ١٦٨٩ رفع جيمس فيرويل الكتاب السادس من الإنيادة إلى مستوى "العصر الحاضر". وظهر عمل مجهول المؤلف يحمل عنوان **أكتيون، النص الأصلي لهورن فير، محاكاة فكاهية لحكاية أورفيوس (١٦٩٢)**، وفعل جون كراون نفس الشيء بديرو وإينياس (١٦٩٢). وفي العام

نفسه صدرت محاكاة فكاهية جديدة لحكاية أورفيوس بقلم جون دنيس. ولم تكن نزعة المحاكاة التهكمية قاصرة على المؤلفين صغار الموهبة، فقلد جوناثان سويفت حكاية أوفيد "بوكيس وفيلمون" تقليدا ساخرا (١٧٠٩). وفعل جون جاى نفس الشيء بحكاية "كيفيسا" (١٧؟)، واستمرت هذه النزعة طوال القرن الثامن عشر، فتطالعنا أعمال من البرلسك مثل **فينوس ومارس متلبسين بالزنا** (١٧٦٣) لروнالد رجلن، وأخرى مجهولة المؤلف مثل **أبطال الوثنية، أو مارس يجعل من فولكان ديوثا** (١٧٦٩)[٤]. ومن المؤكد أن هذه النزعة جاءت من فرنسا، كمايقول إلبرت وست فى كتابه **تأثير فرنسا على شعر البرلسك الإنجليزى ١٦٠٠ - ١٧٠٠ (١٩٣١)**. ورغم اختفائها التدريجي مع تقدم الزحف الرومانسي، إلا أنها ظلت فى حالة كمون إلى أن اندلعت مرة أخرى فى العصر الفكتورى مستعيدة قوتها وسابق حيويتها.

كان موضوع بروميثيوس من موضوعات التراث الكلاسيكى التى تناولها الأوغسطيين بمحاكاتهم الساخرة. ففى عام ١٦٨٢ استخدم نكولاس برادى **حرب العمالقة** أداة للهجاء الاجتماعي (ن. ١٦٩٧)، ونشر ب. م. (من المحتمل أن يكون برنارد ماندفيل) **تيفون، أو حروب الآلهة والعمالقة: قصيدة تهكمية تحاكى السيد الكوميدى سكارون** (١٧٠٤). ولنفس القائمة ينتمى عمل توماس بارنل **هسيود: أو نهوض المرأة** (١٧٢١)، ومؤلف سويفت **بروميثيوس، عن وود لصاحب براءة اختراع التعريفة الأيرلندية** (١٧٢٤). إلا أن التوجه الكوميدى انحسر تدريجيا بنهاية القرن، وكانت أول تباشير العودة إلى ربة الشعر التراجيدى شيوع أسلوب جديد فى التعبير الشعرى كان يسمى "المونودراما"، فقدم من خلاله فرانك سايرز **باندورا: مونودراما** (١٧٩٢)، وإن استمرت تقاليد القرن الثامن عشر الأدبية فى زمن الحركة الرومانسية، كما يتضح من المحاكاة الهزلية لحكاية باندورا وبروميثيوس والآلهة لجورج كولمان، ونشرت بعنوان **النار، أو مُذكى الشمس** (إدنبره، ١٨١٦)، كما يعد **بروميثيوس البريطانى** لجوزيف لويد بررتون (١٨٤٠) مثالا للآثار المتبقية من التقليد الأدبى للقرن الثامن عشر فى استخدام الأساطير القديمة فى أغراض الهجاء السياسي. وأغلب الظن أن عنوانها مستوحى من **أوفيد البريطانى** لديفيد كروفورد (١٧٠٣)، إلا أنها لا تدين لذلك الكتاب بشيء إذ اقتصر على "رسائل الغرام".

[٤] للحصول على قوائم أشمل لأعمال البرلسك والمحاكاة التهكمية فى العصر الأوغسطي، انظر ملحق دوجلاس بوش بكتابه التراث الأسطورى والتقاليد الرومانسية فى الشعر الإنجليزي، مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٣٧.

تستحق قصيدة بارنل **هسيود، أو نهوض المرأة الاهتمام**، إذ تحكى بأسلوب رشيق حكاية خلق باندورا، وقد بنيت جزئيا على شعر هسيود فى **أنساب الآلهة و الأعمال والأيام**، إلا أنها تتضمن العديد من الموتيفات التى لا تمت لهسيود بصلة، ومن الأمثلة اللافتة للانتباه دور بروميثيوس فى خلق البشر:

فى قديم الزمان، ولا يهم متى أو أين
كان ذلك قبل ازدحام الخليقة الدنيا بالبشر
واحد كان يدعى بروميثيوس، عاش بين الحجر
ولكنه – وبذلك تشهد أغنيتى – كان من نسل سماوي
قام هذا بنحت قوام رجولى من الطينة المعشبة
سارقا من زوس الشعلة الواهبة
دبّة الروح، ثم نما نبأ الحيلة الماكرة
فتحث ملك النجوم للص الذّرى اللاهبة:
–يا خبيرا بكل الفنون، ويا ذا الطموح المجنّح
من جرؤتَ على أن تسقى الطين نار الخلود
تمتّع بمجد مضى، تلك كانت هبة
وأما التى ستليها لمخلوقك المنكود
فهى منّي: انتقام يليق بحكمتنا الغاضبة
خدعة عذبة للقلوب، وداء جميل شديد
تحت وطأته يلعنون، ولكنهم يشتهون المزيد!

ثم يبدأ فولكان على الفور فى تنفيذ أوامر سيده: "أن يعالج الملاط فيلطّفه بيد أثيرية"، أى ببساطة يخلق المرأة الأولى. وحين تنهض باندورا كما صورها بارنل لا نرى فيها صورة الشر الحيوى، بل غادة مغناجا من القرن الثامن عشر، امرأة تصرع الرجال، علىّ دراية بآداب الأوساط الراقية:

حين فرغ فولكان من مهمته، أتت ربة الفتنة الباسمة
واحتوت بين ذراعيها الجسد المتنفّس للمرة الأولى
فاكتسى ذاك من حضنها بشرة ناعمة
وبياضا من الفل والورد مجبولا
ثم بثّته في قبلة من فنون الحيل
ذلك العبث الحلو – آه – بقلب جريح
والتهيؤ للحب ثم العدول الصريح
لثغة الدلّ مصنوعة، ونظرة الحب أيضا
والتورد من خجل كاذب يطرح الغرّ أرضا
غمزة السر، والخطو يسبح مثل الخيال
ركعة اللطف، تحديقة تتناسب والجفو بعد الوصال
وتقطيبة لازدراء المتيم، أمّا لفن الخضوع
فإطراقة العين، ثم فتور الضنى المصنوع
حيث تعترف الرغبة المدّعاة بحذق أريب
أنها تشتهى الاحتراق بنفس الإلهيب
بسمات طرويا تواسي، وغيثا يثير الجوى
وكل طبيعة كل فنون الهوى

هذه الباندورا التى تلثغ متكلفة الرقة تذكرنا بقصيدة ليساج صندوق باندورا ، وسنناقشها على حدة فيما بعد نظرا لأهميتها فى سياق تقاليد القرن الثامن عشر الأدبية. ولنذكر كذلك الدور الذى لعبه "عطارد" ليساج في إفساد الحب البريء بالمال، حيث نقرا فى عمل بارنل:

هرمس الشاب، ذلك الإله المكير ذو الحيلة الواسعة
لف حول جبينها أفعى الغواية
فامتلأ عقلها بالمكائد وحيل الأنثى البارعة

ويصرم عهود الهوى حين يدعو للكسب داع

واقتضاء الذين حظوا بالوصال الثمن

وفنون الخديعة والكيد فى سبيل الثراء

وأزدراء عاطفة القلب إن كان صاحبها معدما

فلا تغنم من دعة الزواج المستقر

إلا سوء خلق الزوجة اللجوج

ويقبل الإنسان باندورا وصندوقها كما فى الحكاية، فيتبع ذلك خروجه من الجنة. ويقابل بارنل بين حال الإنسان قبل السقوط وبعده، وفيما يلى وصفه للعصر الذهبى:

فى البدء صيغ الكائن البشرى ذكرا وحده

كان سيد نفسه، والأرض كلها ملكه

كل حورية فى الخمائل عشقا له هجرت دغلها

ومن البحر خرجت حورية الماء تخطب وده

ومهما يثر أو يدمدم عشاقهن القدامى

من ساتير، طرايطون، يزددن هن هياما

فحملن له وولدن بسر الكهوف نسل البطولة

لم يزلزله همّ، ولم يفترسه مرض

لم يمسه انحناء شيخوخة ولم يوهن عنفوانه

لم يعرف الحرب، ولم يصك سمعه تأنيب الأنثى وصخبها

ويقول لنا الشعراء ذلك كان العصر الذهبى

وعندما جاءت المرأة" وضعت لكل ذلك نهاية:

من معانى الحماقة جد جديد ومن عاديات الهموم

فشراً وضيقا نعانى ورضا الجميلات كدحا نروم

حلّ أو ضاع وانحل مثل العهود إذا غدرت أنثاها
التصاميم فى دناءتها لادعاء الهوى وتزييفه باقتدار
والتزاوج فى خطة لا يعرفها نزلاء الأوليمب الكبار
خارج البيت كدح وفى البيت ضجة
آه يشقى الرجال ضِعفا من أجل بيت سعيد
لعنة الغيرة، وخراب الأموال، الصراع
الطلاق، الفضيحة والعار بين الرعاع
سيف الغريم، خوف الجميلة من أن تجود
واحتقار الهُيام، ويأس الهوى والكنود
كل هذا، وألف بلا اسم لها بعد، مما نجد
وحذار، خلف هذا وذاك ألف بلا اسم لها، فارتعد

ومع أن بارنل يستخدم حكاية باندورا لاستعراض عيوب المجتمع، إلا أنه ينهيها بحادثة فكهة. فكان لابد أن تنتقم الصبايا من هسيود لتشهيره بهن. كانت إيفانت الجميلة مع عشيقها الوسيم ترويلوس فى تعريشة مخضوضرة هى لهما دار النعيم، فمر بهما هسيود صدفة وقد قادته خطاه المنومة إلى الغابة وهو مستغرق فى تأملاته الشعرية، فقتله العاشقان وقد ظناه العزول الذى يتلصص عليهما، وألقيا بجثته فى البحر: "والتقم البحر جثمانه ودرافيله حملته/ (كان ذلك أقصى ما تكرمت به الآلهة)/ إلى البر ثم رمته". تنوح ربة الشعر وتندب أمام جثمان الحكيم، ولكن كيوبيد الخبيث يضحك فى تشف، "ويكتب مغزى الحكاية فوق الرمال":

هنا حيث يرقد هسيود يا شعراء المستقبل
حاذروا أن تغضب مواعظكم الصبايا
لا حبيبا ولا عاشقا سائل دمه الأحمر
ذا قضائي، قتلته من غير سهم وذاق أذايا
ذاك شر يحق عليه ولا ظلم فى غدره
مات هسيود صريع نعيم لم يدرهِ

وننتقل من بارنل وقصيده الفاتن من شعر المجتمع إلى سويفت، الذى استخدم رمز بروميثيوس لغرض الهجاء السياسي، وذلك بمناسبة صك عملة نصف بنس من النحاس لأول مرة فى دبلن. والهجاء موجّه أساسا ضد صاحب براءة هذا الاختراع وليام وود، فكان ذو شخصية مريبة، ويبدو أنه قضى عقوبة فى السجن لعدم سداده ديونا ما، ويهاجم سويفت كذلك سير روبرت والبول رئيس وزراء إنجلترا، أو سير روبرت براس (وتعنى الصفيق) كما أطلق عليه، الذى صرح بصك هذه العملة، ودوقة كندال التى تورطت فى هذه القضية وقاسمت وود المكسب. وبالمرارة المعهودة فيه، يوسع سويفت مدى أهجيته ليشمل الميل الفطرى للفساد فى طبيعة الإنسان. هنا تصبح اللغة أكثر شراسة ، والسخرية أكثر لذوعا، والتصوير الفنى أكثر عمقا مما نجد فى محاكاة بارنل التفكيهية الظريفة ذات النبرة التعليمية:

ثمة سلسلة تتدلى من جوبيتر
وفى عرشه أوثقت فى رباط متين
من متانتها قيل والقول للعارفين
يتعلق فى طرفها الأدنى ما يخص البشر
وروى الشعراء القدامى بأن كانت السلسلة
فى صبا جوبيتر ذهبا كلها
فسطا بروميثيوس عليها ونوّبها بسائله
ثم حوّلها عملة، وأتى بدلا منها
بسلسلة من نحاس وفينوس لم تعترض
بعد أن ألقمها رشوة. وفى ظل تلك النحاس
رأى جوبيتر أنه لم يعد فى التعبد أى حماس
لم يقم معبد لتقديسه فوق أية أرض
لم يفح للقرابين طيب شواء على مذبح العابدين
باختصار، تملكت الفوضى وأغارت على العالمين
وكأنها تبتلع الأرض فى جوفها،

واعترى جوبيتر فى علاه العجب
ناظرا حوله لم يعد يتعجب بعد ظهور السبب
واستبان جليا سر مروق الخليقة من كفه الحاكمة
وأن الرعية لا شيء يربطها غير سلسلة من ذهب
فشيّع عطارد لأخيه إله الثراء
ليرسل له سلسلة أخرى من ذهب
وأما بروميثيوس فألقاه فوق صخرة
مسلسلا بتلك التى صاغها من نحاس وضيع
على جبل القوقاز مرتعدا من صقيع
والنسور تنوش مناسرها كبده النامية.
(بروميثيوس،٢)

كان بروميثيوس هذا الذى حول "فنه الكيميائي" ذهب جوبيتر نحاسا هو ديل وود، وفينوس التى "ألقمها رشوة فلم تعترض" هى دوقة كندال التى يدعوها سويفت فى قصيدة أخرى "*الساحرة*"، لأنها ساعدت وود فى *تحويل المعادن هذا* ("مجاز عن نقص الفضة لدينا"، (١٧٢٥).

يا آلهة شارع الصحافة امنحينى القوة
كى أبيّن فى حذر مقصدى من هذه الغنوة
أفصحى، من هو، من غير شك،
ذلك اللص العتيق بروميثيوس؟ وود.
أما جوبيتر فمن السهل أن نحدسه
هو مولاى أسأل الإله أن يحرسه
ذلك الحداد اللصوص بلغت جسارته
أن سعى لاستلاب السلسلة الذهبية
التى تصل الملك المفتدِى بالرعية

وإبدالها بسلك نحاس صفيق
اعلموا أيها الناس: إن لم يكن يشاء المليك
غير هذا النحاس وإن كان سلسلة صلبة
ربما سوف يفتر فينا الولاء مفتقرا ذهبه
ولكنى أرتجى جوبيتر أن يهم لإصلاح ما قد فسد
وهذا النحاس الصفيق يمسخه حبلا من مسد
وقيدا لجيد بروميثيوس يعلقه
عاليا فى الهواء وإن ما نمت كبده
ولا نسر فى الجو حلق
فغرباننا ناهشات على ويله تتحلق.
(بروميثيوس، ٣)

أثارت حادثة وود فى أنجلترا وأيرلندا ما جعل سويفت وحده يكتب خمسة عشر هجاء وإبيجراما لاذعة فى الموضوع. وفى قصيدة أخرى "عن وود تاجر الحديد" (١٧٢٥)، يشبه سويفت وود بشخصية أخرى من عمالقة الأساطير الإغريقية: سالمونيوس المتمرد الآثم فى الأوديسا والإنيادة. ولكن قيمة "بروميثيوس" سويفت تعلو على قصائده الأخرى عن وود وذلك لرمزيتها المزدوجة، ونقدها اللاذع للدوافع والروابط الإنسانية. ويظهر سويفت نفس السخرية الحريفة وهو يصف حالة الهياج الشاملة التى سببتها مغامرة بروميثيوس الأيرلندى:

ومن أجل لعن وبحض أمقت عملة
التقى الناس من كل حزب ودين وملة
من حزب المحافظين ومن الأحرار والمتقلبون وأيضا أسرة هانوفر
الصاحبيون والملتزمون والمشيخيون
واتحد الاسكتلنديون والأيرلنديون والإنجليز والفرنسيون
بنفس الضراوة والحقد والاهتمام

ياله من حدث! النضار يؤجج فينا الحماس
للشجار والدم، نبيا يؤلف بين القلوب النحاس.
(بروميثيوس، ١)

كل هذه النماذج المعزولة عن سياقها تبرهن على تطويع قصة بروميثيوس، خلال القرن الثامن عشر، لأغراض الهجاء، سياسيا كان أم اجتماعيا، والمحاكاة التهكمية التى تنتهى عادة بالوعظ الأخلاقي. وهناك أمثلة كذلك على استخدام هذا الرمز للإلهجاء الشخصي، كما نجد فى قصيدة لبرايد يقول فيها "بروميثيوس، وهو يشكل السيد داي، نحت من الطين شيئا شبيها بالرجال". وفى جميع هذه الحالات، يبدو بروميثيوس شخصا غير مقبول، بل نذلا لا يمكن التعاطف معه. وحتى فى زمن متأخر كعام ١٧٨٩، لم ير إرازموس داروين فى نسر بروميثيوس إلا العقاب الإلهى للإفراط فى تعاطى المسكرات، وهو فى نظره انحطاط لتراث قديم كان يربط بين سقوط العمالقة والقدح الصوفى للروحيين أو الغنوصيين. ففى "غراميات النباتات" تقول الكرمة:

"اشربوا يا شباب بنهم" قالت الكرمة المغوية
وفى عينيها تلمع الدمعة السكرى ومن سكرها باكية
وتجلل هامتها بالكروم الحمر والورق الأخضر المستميل
ويسند خطوتها المترنحة الشمروخ الطويل
والعاهرة اللعوب تصطاد ببسماتها العذاب
خمسة عشاق بسطاء قادهم حظهم التعس إلى شباكها
"اشربوا بنهم" تهزج، وهى تشرع فى الهواء
الكأس المترعة "وانسوا همومكم"
بينما تعبس "كيميا" الشريرة فى وجه الحفل الرهيب
وتمزج السم فى الأقداح الملأى بخمر الآلهة
ويطل النقرس المفزع ضاحكا خلال المشهد المغبّش
ويلهث الاستسقاء المتورم متواريا فى الخلفية

وملتفاً بثوبه يخفى البرص الأبيض بقع
ويتلوى الهياج المحتدم الصامت عاضا سلاسله
هكذا تحدى بروميثيوس غضب إله الرعود
حين سرق من عرشه المتأجج النار الأثيرية
وحملها فى مشكاة صدره من ممالك النهار
ليمنح ذلك الكنز الساطع لإنسانه المجبول من الطين
فارتمى على قمة جبل القوقاز الباردة مكبلا بسلاسل فولكان
يرفرف حوله النسر النحيل فاقد الصبر
بينما يشد هو ويجذب عبثا أعضاءه الملتوية
ليكسر السلاسل الصلبة أو يفلت منها
والطائر النهم، منتشيا بعذابه
يمزق كبده المتضخم بمناسر لا تعرف الرحمة
(غراميات النباتات، نشيد ٢، ٣٥٧-٣٨٠)

والحاشية التى كتبها إرازموس داروين للبيت ٣٧١ لها نفس الأهمية. ففيها يصل بمفهوم السكر إلى ما يضاهى الخطيئة الأولى التى أدت لسقوط الإنسان[٥]. عاش تفسير إرازموس دارون لحكاية بروميثيوس حتى فى التراث الرومانسي، فنجد ما يوازيه تماما فيما كتبه شلى من حواشى مبكرة لقصيدته الملكة ماب حين وصم واهب النار

[٥] "إن الحكاية القديمة عن بروميثيوس، الذى أخفى النار التى سرقها، فعوقب بعد ذلك بنسر يلوك كبده للأبد، تمنحنا رمزا بليغا عن تأثير تعاطى المشروبات الروحية، لدرجة أننا نميل للاعتقاد بأن فن تقطير الخمور، بالإضافة إلى غيره من العمليات الكيميائية (كصهر الذهب)، كانت معروفة فى أزمنة سحيقة ثم فقدت. فابتلاع جرعة من الخمر لا يمكن تمثيله فى لغة تصويرية بأفضل من صب النار فى الصدور. ومن المؤكد أن التأثير العام لتعاطى المشروبات المتخمرة أو الكحولية يتمثل فى التهاب الكبد أو تسرطنه أو فشله، وما ينتج عن ذلك من أمراض خطيرة متنوعة، كطفح البرص فى الوجه، والنقرس، والاستسقاء، والصداع، والجنون. ومن الجدير بالملاحظة أن كل الأمراض التى يسببها تعاطى هذه المشروبات قابلة لأن تصبح وراثية، تنتقل وراثيا حتى الجيل الثالث، وتتصاعد تدريجيا مع استمرار المسبب حتى تنقرض العائلة برمتها".

بأنه وغد، لأنه كان أول من علم الجنس البشرى استخدام النار لطهى اللحوم. وهذا ما أدى إلى سقوط الإنسانية من النباتية الهانئة للعصر الذهبى[٦].

ولكن عندما نضجت الحركة الرومانسية، شبت فى النهاية بالطبع عن العقلانية الباردة وغير الملهمة للقرن الثامن عشر، وفى رمز بروميثيوس أعادت اكتشاف المغزى الأسمى له كخالق العالم.

هكذا تقلص الاحتفاء ببروميثيوس فى القرن الثامن عشر. ففى أفضل الأحوال، حورت حكايته لتكون نقدا اجتماعيا لاذعا، رمزا يشرح العيوب الأخلاقية للمجتمع الراقي، التى خرجت كما قيل من صندوق باندورا. ويمثل برلسك ليساج **صندوق باندورا**، الذى احتذاه كثير من المقلدين، هذا المستوى فى الأدب خير تمثيل. وحتى روسو، فى عمله الشهير **أحاديث حول العلوم والفنون** (١٧٤٩)[٧]، يعزى سقوط الإنسان من حال بداعته الأولى إلى تأسيس بروميثيوس للمجتمع المتحضر.

[٦] انظر **هدلونج هول** لبيكوك (١٨١٥)، الذى كتبها حين كان على اتصال دائم بشلي. وخلاصة الفكرة أن البدائى النبيل كان نباتيا وأن سقوطه نتج عن استخدام الطعام الحيواني. ففى الفصل الثانى نجد بيكوك سرعان ما صوب السيد سكوت كل مدفعية بلاغته معلنا أن اعتياد أكل الطعام الحيوانى المتلازم مع استعمال النار، هو أحد الأسباب الأساسية لتدنى الإنسان فى الوقت الحاضر. قال" إن الإنسان الطبيعى والبدائى عاش فى الغابات: وأمدته الجذور والفواكه التى تنتجها الأرض بغذائه البسيط: كانت له رغبات قليلة، ولم تصبه الأمراض، ولكنه، حين بدأ يقدم القرابين على مذبح الخرافات، ويطارد العنزة والغزالة، وبواسطة الاختراع المهلك المتمثل فى النار، يحول لحمها إلى طعام، أطلق الترف والداء والموت قبل الأوان من مكامنها على العالم. ومن الواضح أن هذا هو التفسير الصائب لحكاية بروميثيوس، فهى تصوير رمزى لتلك الحقبة الكارثة، حين بدأ الإنسان الأول يستخدم النار فى طهى الطعام، وبهذا سلم كبده لنسر الداء. فمن تلك الحقبة فصاعدا بدأت قامة الإنسان تقصر تدريجيا. وليس عندى أدنى شك فى أنها ستستمر فى هذا القصر التدريجى الذى يدعو إلى الحسرة، حتى يتلاشى النوع كله من على وجه الأرض". (قارن شلي: **الملكة ماب**، حاشية النشيد الثامن،٢١١-٢١٢) وموضوع انقراض النوع البشرى بسبب الطعام الحيواني يقترب كثيرا فى نظرية إرازموس داروين القائلة بالاضمحلال نتيجة المشروبات الكحولية.

[٧] ورد فى رسالة روسو: "من الموروثات المصرية القديمة التى انتقلت إلى الإغريق أن من اخترع العلوم كان إله تزعجه راحة البشر، فماذا كانت يا ترى فكرة قدماء المصريين عن العلوم التى بزغت أصلا بين ظهرانيهم، والواقع أننا مهما بحثنا فى تاريخ العالم، ومهما أضفنا من بحوث فلسفية لحوليات تخلو من اليقين، لن نجد للمعارف الإنسانية مصدرا يتفق وما نود تشكيله عنها من أفكار. فدراسة الفلك نشأت من الخرافة، والخطابة وعلوم اللغة من الطموح والكراهية والتملق والكذب، وعلم الهندسة من الجشع والبخل، وعلم الطبيعة من فضول زائف، وجميعها حتى الأخلاق وليدة كبرياء البشر ، فالفنون والعلوم تدين إذن بوجودها لرزائلنا، ولو كانت نتاجا لفضائلنا لما خامرنا شك فى قيمتها" (الجزء الثانى)

كان القرن الثامن عشر قرن أعداء البرومثية. فوجد لاهارب "موضوع بروميثيوس شاذا"، فبعد أن روى قصة المارد، يعلق قائلا "إن هذه لا يمكن حتى أن نسميها مأساة"[٨]، وهذا يمثل الذروة لتقليد طال في مهاجمة الكلاسيكيين الفرنسيين والأوغسطيين لإسخيلوس، أو السخرية منه، أو تجاهله تماما، مفضلين عليه أنداده من الأثينين. وقد بدأ هذا التقليد بماليرب الذى لم يذكر أبا التراجيديا ولو بكلمة واحدة، ويمكن تتبعه عند راسين[٩] وكورني[١٠] ولافونتين[١١]. وتشابكت مسألة إسخيلوس مع القضية الأكبر المتعلقة بقواعد فن التراجيديا، والتى كانت بدورها جوهر النقاش فى الجدل الشهير المعروف باسم مشاجرة القدماء والمحدثين. وفى تلك المباراة، التى خسرها القدماء بعدم تأهلهم، ظفر يوربيدس بلقب أكثر كتاب التراجيديا الثلاثة كمالا فى أثينا، أو بالأصح أقلهم نقصا، بينما خرج إسخيلوس مهزوما. ومشى الكلاسيكيون والأوغسطيون الإنجليز على هدى خطا الفرنسيين[١٢]. وكان درايدن أكثرهم تعاطفا مع إسخيلوس وتقديرا له، حيث كان أول من شابه بين مكانة إسخيلوس فى الدراما الأثينية ومكانة شكسبير فى المسرح الإنجليزى، إلا أن عجز درايدن عن التعاطف مع زخم شكسبير المتفجر يعكس كذلك رفضه العميق لممارسات إسخيلوس فى فن التراجيديا. فكلا الشاعرين ــــ إسخيلوس وشكسبير ــــ يمثلان الطبيعة فى تناقضها مع الفن، وكلاهما يمكن إنقاذه بالتهذيب والإصلاح. ففى مقدمة **تريلوس وكريسيدا** يقول درايدن:

"كان الشاعر إسخيلوس يحظى بين الأثينيين المتأخرين بنفس التوقير الذى نشعر به نحو شكسبير. وكان حكم لونجينوس النقدى عليه محبذا ومؤيدا إذ رأى فى تعبيره جسارة نبيلة وفى خيالة سموا وشموخا بطوليا؛ ولكن، فى الكفة الأخرى، أكد كونتليان

[٨] **محاضرات فى الأدب القديم والحديث**. الجزء الأول، ص ٨٣-٨٤ طبعة ديبو (١٨٤٠)

[٩] المقدمة الثانية بايزيد؛ مقدمة **إيفيجينيا**

[١٠] **أحاديث حول التراجيديا** (١٦٦٠)؛ **أحاديث حول الوحدات الثلاثة** (١٦٦٠) "للقراء" الملحقة بسوفونيسبى (١٦٦٣)؛ **أحاديث حول فن الدراما**

[١١] **حكايات**، الكتاب الثامن، الحكاية السادسة عشر "خريطة البروج"؛ **غراميات بسيكيا وكيوبيد** (١٦٦٩)، الكتاب الأول.

[١٢] توماس رايمر، **تراجيديا العصر الأخير** (١٦٧٨)، سبنجارن، **مقالات نقدية من القرن السابع عشر**، الجزء الثانى، ص١٨٦-١٨٨؛ **نظرة سريعة للتراجيديا**، نفس العمل، الجزء الثانى، ص ٢٦٥، وما تلاها؛ ادوارد فيليبس، مقدمة **المسرح الشعرى** (١٦٧٥)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثانى، ص٢٦٥؛ جرارد لانجبن، **وصف لشعراء الدراما الإنجليزية** (١٦٩١)، سبنجارن، الجزء الثامن، ص١٢٣؛ جون دنيس، **الناقد المحايد** (١٦٩٣)، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص١٤٨؛ وليام ووتون، **تأملات حول المعارف القديمة والحديثة**، سبنجارن، نفس العمل، الجزء الثالث، ص ٢٠٦

أن جسارة التعبيرية كان فيها إسراف وغلو"[١٣]، غير أن لونجينوس نفسه اورد نه درايدن أقوالا كان فيها "ينتقد إسخيلوس بعنف وقسوة لأنه لم يكتب شيئا وهو هادئ، بل كان دائما فى حالة وجد وانتشاء، ويعصف به الغضب من جمهوره" . أى ما يسميه لونجينوس الطنطنة، وهى نقيض السمو الأدبى[١٤].

ويعكس لاهارب، لم ير فولتير فى برومثيوس "موضوعا شاذا"، إلا أن الشذوذ فى رأيه كان فى معالجة إسخيلوس له. فالموضوع نفسه فى نظر فولتير صالح بما يكفى كأساس لتراجيديا عاطفية، باندورا (١٨٤٠) التى كان لها، كما سيتضح فيما بعد، تأثير هائل على العديد من الكتابات البرومثية التى تلت عصر التنوير. فكانت المصدر الرئيسى الذى استلهمه البرومثيون من أتباع حركة العاصفة والقصف بقيادة جوته فى شبابه. لم تجد باندورا فولتير، بين مواطنيه تقديرا كبيرا إلا أن الرومانسيين أعجبوا بها كثيرا، فى حين ندد جميع المناوئين للبرومثية من أهل القرن الثامن عشر بالمارد بصفته التجسيد الرمزى لسقوط الإنسانية سائرين على نهج ليساج، وكان عمل فولتير أول محاولة لرد اعتباره بالرغم من إثمه.

وقبل فولتير، حاول إيرل شافتسبرى إنصاف برومثيوس فى كتابه الخواص (١٧٠٩-١٧١٠) حيث ابتدع مفهوم برومثيوس الخيّر الذى لا يحارب زوس بل يعمل معه فى انسجام تام. وفى تصور شافتسبري، يبدو برومثيوس الخير شخصية تشبه بجماليون، رمزا للفنان الخلاق، الفنان بمعناه الحقيقي، ذاك الذى يعلو فوق التناقضات السطحية بين المخلوقات ويعيش فى التناغم الأعلى الذى يجمع كل الكائنات فى رباط وثيق، وسوف نبين أن شافتسبرى ساعد بقدر كبير فى توجيه فولتير نحو معالجته الخاصة للموضوع. كما أن مارك آكنسايد التقط تفسير شافتسبرى للأسطورة وطوره إلى مذهب جمالى معقد قدر له أن يصبح حجر الأساس للنظرية الرومانسية فى الإبداع الأدبي. إلا أن الرومانسيين المعذبين، وقد قبل العديد منهم تفسير شافتسبرى لبرومثيوس بأنه رمز الفنان المبدع، لم يقبل أحد منهم فكرة "التناغم والانسجام" عنده. ولم تعد هذه الفكرة للحياة إلا بعد عودة السلام إلى روح إنجلترا مع حلول العصر الفكتوري، فأحياها فنانو العصر بطريقتهم، ولكنهم-وهو أمر له مغزاه الواضح- نبذوا برومثيته الجمالية. ومن الضرورى اعتبار شافتسبرى وفولتير وآكنسايد نقاط تحول هامة فى تاريخ علم الجمال الرومانسي. وبهذا المعنى لم يمثل أى منهم القرن الذى عاش فيه. فثلاثتهم كانوا برومثيين فى عصر معاد للبرومثية فى جوهرة.

[١٣] و.ب. كير (تحرير)، **مقالات جون درايدن**، الجزء الأول، ص٢٠٢-٢٠٣.

[١٤] و. ب. كير، نفس العمل، الجزء الأول، ص ٢١١.

سير وليام كليجرو

(١٦٠٦ - ١٦٩٥)

باندورا: ١٦٦٤

كان سير وليام كليجرو من رجال البلاط المقربين، حيث ارتقى لمنصب جنتلمان وصيف لمخدع الملك تشارلز الأول، ولحق بسيده فى مقر الملكيين بأكسفورد أثناء الحرب الأهلية. وحين طارت رأس تشارلز الأول، عاش سير وليام منزويا فى إنجلترا، وبعد عودة الملكية، كان من أوائل الذين التحقوا بخدمة تشارلز الثاني. وفى الفترة التى نشر فيها عمله **ثلاث مسرحيات** (ويتضمن سليندرا وباندورا وأوراسميدس) (١٦٦٤)، كان يشغل وظيفة نائب رئيس ديوان صاحبة الجلالة الملكة، كما هو مثبت على الصفحة الأولى للكتاب.

باندورا كوميديا فى خمسة فصول[١٥]. ومشهد الأحداث سيراكيوز، أو سيراكوتيا كما يدعوها أحيانا. والشخصيات الرئيسية هي: أمير سيراكيوزا، ويشار إليه أحيانا بالدوق، وابنته ثيودوسيا، وابنة عمها باندورا، ووصيفة تدعى لنداميرا، وسلفانوس عشيقها وزوجها فيما بعد ، واثنان من النبلاء الفاسقين، لونزارتس وكليركوس.

ولونزارتس هو الوريث الشرعى لعرش سيراكوزا الذى اغتصبته أسرة الأمير الحاكم من أسرته، مما أدى إلى عدوات التشيع وانفجار الشغب من وقت إلى لآخر، وشكل تهديداً حقيقيا للدولة. لونزارتس فى الحقيقة شاب مستقيم، لكنه يسلم نفسه لغوايات صديقه الشهوانى كليركوس، حتى يعطى الأمير انطباعا بأنه لا يهتم بشؤون الدولة، فيضمن بذلك سلامته الشخصية. أما كليركوس، فهو نبيل عاطل، وخليع بمعنى الكلمة، وأعزب لا يتزوج مطلقا له فلسفة منحرفة فيما يخص النساء. ونظيره بين الشخصيات النسائية فى المسرحية باندورا التى نذرت ألا تتزوج لقلة اعتبارها لقيمة الرجال، إلا أنها، بعكس كليركوس، تتصف بالحكمة والعفاف والوقار. وتتخذ الأميرة

[١٥] النص الذى استخدمه المؤلف هو: **ثلاث مسرحيات**، بقلم سير وليام كليجرو نائب ديوان صاحبة الجلالة الملكة، ١٦٦٤: "باندورا، كوميديا"، لندن، طباعة ت. ماب، لجون بلايفير، بمنطقة وايت بير، ممشى البورصة الجديدة؛ وأيضا لتوماس هورسمان، بجوار حانة الملوك الثلاثة بالميناء، ١٩٦٤ (الترخيص بالنشر ٣ مايو , ١٦٦٤ روجر لسترينج)

ثيودوسيا، متأثرة بابنة عمها، نفس الموقف المستخف بالرجال، إلا أنها فى النهاية تغير موقفها بفضل براعة وذكاء لنداميرا وتدبيرها المحكم، حيث استطاعت أن تثبت للجميع أن الخليع – حتى الخليع – يمكن إصلاحه، وأن فى إمكان الرجال الإخلاص فى الزواج إذا ما ساستهم النساء باقتدار. والأحداث، رغم تعقيدها، يمكن تلخيصها فى كلمات قليلة: تحاول سيدات البلاط إعادة لونزارتس الضال إلى جادة الصواب، خاصة وأن الأمير اختاره زوج المستقبل لابنته ثيودوسيا، لا لفضائله الذاتية فحسب، بل لحسم الصراعات السياسية بإعادة تاج سيراكيوزا لوارثه الشرعى بعد وفاة الأمير. وفى أثناء محاولة إصلاح لونزارتس وكليركوس بشغلهما عن رفقة العاهرات وإبدالها بصحبة السيدات المهذبات، يقع الشابان صرعى الهوى، فيتيم لونزارتس بثيودوسيا، وكليركوس بباندورا. وحين يقابلان بالصد، يعودان إلى غيهما القديم، وقد تضاعف غثيانهما من حياة القصور حيث تسخر الجميلات من الحب والحقيقي، وحيث ينحط الحب إلى لعبة قوامها الملح الضحلة وبراعة القول الوقحة، إلا أن حكمة الأمير ومكر لنداميرا ينقذان الموقف. ولأن ثيودوسيا وباندورا تبادلان العاشقين عاطفتهما، لم يكن من الصعب إقناع كل الأطراف المعنية بنسيان الماضى وفتح صفحة جديدة. وتنتهى الملهاة بإتمام ثلاث زيجات: لونزارتس وثيودوسيا، كليركوس وباندورا، وأخيرا سلفانوس ولنداميرا.

والمشاكل التى تثيرها المسرحية هى المشاكل التى كانت تهم الأرستقراطية فى عصر عودة الملكية والحوار فيض لا ينتهى من الملح والتعبيرات الطريفة لا تتألق حقا إلا فى مواضع قليلة. والحبكة متشعبة التفاصيل فى إفراط، وشخصيات المسرحية تعوقها دستة من الأتباع لا يقولون إلا القليل، ويفعلون أقل.

ويبدو أن باندورا كليجرو ليس لها أى علاقة بباندورا الأسطورية سوى الاسم. إلا أنه يخامرنا الشعور بأنها تنتمى لنفس طائفة الكتابات التى تضم مسرحيات شكسبير المستوحاة من الفلكلور، لا من حيث القيمة ولا حتى من حيث العرض، ولكن من ناحية النمط والمنوال، حيث نشعر بصدى حكايات العصر الوسيط وعصر النهضة يتردد خافتا، وليس هذه الحكايات إلا شذرات وشظايا أساطير منسية، تم تحويرها لتلائم احتياجات وأحوال المجتمعات القائمة على وحدانية الإله. على أن باندورا كليجرو تحافظ على جو تعدد الآلهة، فشخصياتها تدعو الآلهة وتناديهم باستمرار، وتقسم بهم، وتشير إليهم كلما اقتضى الموقف. وموضوع الصراع بين الملك المخلوع والأسرة المالكة الجديدة وهى مغتصبة ولكنها أكثر حكمة من القديمة، وتحقيق المصالحة عن طريق ابنة الملك الجديد، لا يستبعد أنها تنويعات فلكلورية بعيدة لنغمة الصراع الأسطورى بين

بروميثيوس وجوبيتر، والمصالحة عن طريق أثينا، أو حتى من خلال باندورا في بعض الروايات. إن هذا النمط يبلغ من الشيوع والطواعية في دراما عصر النهضة أن باستطاعتنا تتبع أثره في كل مكان. فنجده في العلاقة بين بروسبرو وألونسو وفرديناد وميراندا، بين كابيولت ومونتاجو وروميو وجوليت، وهكذا.

من الصعب تحديد المصادر التي استقى منها كليجرو إن وجدت. وعلى أية حال، إن افتراضنا أن باندورا عنده شكلت من بقايا مادة فلكلورية قديمة، فقد أتت تلك المادة مشوهه بما يجعل التعرف عليها مستحيلا في تلك الملهاة ذات الحبكة المعقدة والتي تدور في فلك المجتمع الأنيق حيث يكذب كل واحد على نفسه ويعرض أمام الآخرين ما ليس في نفسه؛ والحبكة كلها موطأة لتمتطيها البراعة اللفظية الفكهة، وليس لأي واحد ما يميزه عن غيره. فالفارق الجوهري بين اللوردين الشابين يضيع حين يجعل الكاتب لونزارتس خاضعا، ولو إلى حين، لفسوق كليركوس، بدلا من تكريس نفسه لاستعادة سلطانه الضائع. وبنفس الطريقة يضيع الفارق الجوهري بين ثيودوسيا وباندورا، حين ترافقان ثيودوسيا، ولو على جزء من الطريق، في فلسفتها الداعية لنبذ الرجال والزهد في الحب. وطبقا لاسميهما، كان الأحرى أن تكون باندورا هي الداعية إلى السعادة الزوجية، وتكون ثيودوسيا داعية العفاف الأبدي، فهي الأقرب لمفهوم منيرفا الطاهرة. ولكن كليجرو يعكس الأدوار مما أضر بمسرحيته ضررا بالغا. ومن الممكن افتراض أن لونزارتس وكليركوس وجهان لنفس المتمرد المنهوب حقه، أولهما متسام وعليّ المطامح مثل بروميثيوس، والآخر منحط ومتمرغ في الرغام مثل إبيميثيوس. وتتكرر نفس الإزدواجية فيما يتعلق بالقريبتين الملكيتين ثيودوسيا وباندورا: فالأولى عادة ما تمثل فينوس الحكمة (منيرفا)، والثانية فينوس التناسل، أو كما سماهما الإغريق أثينا مقابل أفروديت أو باندورا.

وهذا التضاد وشيوعه في معالجة الموقف البروميثي يمكن إثباته إذا ما ذكرنا استغلال كالديرون للرمزين المتضادين منيرفا السماوية وأثينا الأرضية لكي يدل على اختلاف الوجهين لعذراء العالم.

شافتسبرى

(١٦٧١ - ١٧١٣)

١- الخواص : "الأخلاقيون" : ١٧٠٩

٢- الخواص : "نصيحة الكاتب" : ١٧١٠

لم يكتب أنتونى آشلى كوبر، الإيرال الثالث لشافتسبري، إلا القليل فى موضوع بروميثيوس، وما كتبه جاء عرضا واتفاقا. ولكن القليل الذى تركه لنا فى هذا الموضوع كان له أثر بعيد المدى على الأدب الأوربي، لا فى عصر التنوير فحسب، بل فى ذروة حركة العاصفة والقصف نفسها. ولابد على الأقل من اعتبار فولتير وفيلاند وجوته وبيرون من أتباعه المباشرين.

تكمن السمة الرئيسية لبروميثيوس عند شافتسبرى فى وظيفته كإله خالق. فهو يسمى المارد "صانع الإنسان" الذى "مزج الطين الحقير بالنار السماوية المسروقة وضحك مستهزئا فى وجه السماء". حتى هذه النقطة هو لم يخرج على تقاليد النهضة، وبالذات ما كتبه كالديرون حيث ترتبط سرقة النار بتجارب بروميثيوس الإبداعية. ومتبعا كذلك التقاليد الفلسفية لعصر النهضة كما عبر عنها بيكون، جعل شافتسبرى من حكاية بروميثيوس نقطة البدء لمناقشة قضية الخير والشر.

إلا أن النتائج التى استخلصها شافتسبري، كما يجدر بنا أن نتوقع، كانت تختلف كثيرا عن نتائج من سبقوه، إن لم تكن على النقيض منها تماما. فالنظرية المتعارف عليها، من إسخيلوس إلى كالديرون، كانت تسلم بداهة بأن الدور الذى لعبه بروميثيوس فى الكون، بصرف النظر عن موقفنا من هذا الدور، كان ينطوى على قدر كبير من الإثم عوقب من أجله، ومن جرائه كان ينشد الخلاص. فهو من ناحية، نظير الشيطان، حين تعدى على مُلك زوس، ومن ناحية أخرى، نظير الإنسان الآثم الذى يتخطى حدوده المرسومة، غير أنه فى الحالين كان حسن النوايا. وإذ يذلل شافتسبرى موضوع بروميثيوس للفلسفة الربوبية (deism) أى القائمة على الإيمان بالإله دون الأديان، نراه يستخدم ذلك الرمز لتدعيم نظريته القائلة بالشر الظاهرى. فهو يحيى الهرطقة الغنوصية- المانوية لكى يفندها منكرا ضرورة الضرورة.

يقول شافتسبرى إن حكاية برومثيوس جاءت لتفسر مسألة الشر. فلتنزيه الإله عن أوجه النقص فى الخليقة، كان لابد من التسليم بوجود قوة خلاقة وسيطة، ما هى إلا اسم مخفف لـ"الصدفة والقدر والطبيعة المبدعة أو جن شرير". ولكن بما أن قدرة الإله المطلقة لا يمكن إنكارها، ومن المستحيل أن تأتى مشيئة السماء إلا بما هو خير، إذن فما يبدو شرا ليس إلا وجها ظاهريا باطنه الخير الشامل الذى تتصف به منظومة الخلق بأسرها. وبهذا فلا مكان فى المذهب الربوى لضرورة شهيدة تعلل نقائص الطبيعة، ولا لخالق شرير يحد من قدرة الإلهالمطلقة، وقد توجد تلك الضرورة ويوجد ذلك الخالق، ولكن فى حدود المشيئة الإلهية. ومن ثم استطاع شافتسبرى تصور "برومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، وهى فكرة لم تطرأ إلا مرة واحدة فى تاريخ البرومثية.

إن الخالق الحقيقى فى منظومة شافتسبرى الفلسفية يعمل فى تناغم مع الخطة الكونية للخالق الأعظم. وهى أن الفنان المبدع نفسه "برومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر"، حين يعيد خلق الإنسان والمجتمع والعالم كله فى شموليته الكاملة كما شكله الإله، ولا يكتفى بتصوير سمة محدودة فى خطة الخلق الكبرى. فالحالة الفردية، والمرضية، أو المريضة بالوهم ليست جديرة بلقب شاعر: فهو فى هذه الحالة برومثيوس ظالم يضع نفسه فوق جوبيتر. وهكذا أصبح للمذهب الربوى نظريته الجمالية، وكان إسهام شافتسبرى فى تلك النظرية على أعلى درجة من الأهمية. ولم يعد ثم تعارض حقيقى بين برومثيوس وزوس.

وينبغى أن نضيف أن شافتسبرى كان أول من صاغ النظرية القائلة بأن برومثيوس هو رمز الفنان المبدع، فأكسبه ارتباطا دائما بنظريات علم الجمال. وقبله صور بيكون برومثيوس بجلاء كتجسيد لنمط العالم الخلاق أو بالأحرى الكيميائى الساحر الناسك المنطوى الذى تنهشه عزلة فرضها على نفسه، وتشير اللازمة الشعرية التى تتكرر عند كالديرون "ذاك الذى يهبنا العلم يهب الصلصال صوتا والروح نورا" إلى نفس الاتجاه. وبينما كان التركيز فى عصر النهضة على "سرقة النار"، صار التركيز فى عصر التنوير على "خلق" باندورا. وكانت القضية عدم شرعية المعرفة، فصارت فى عصر التنوير شرعية النزعة الخالقة.

وبعد شافتسبرى، تجلى برومثيوس نحاتا كبيرا، على نمط بجماليون، يمارس عمله فيما يمكن تسميته بكل صدق أتيليه. ويتكرر هذا الموتيف عند فولتير، وفيلاند، وجوته، وإدجار كينيه. ولا يدين أى من هؤلاء الشعراء بالفضل لشافتسبرى وحده، إذ كانوا

جميعا بدرجات متفاوتة على معرفة وثيقة بثلاثية كالديرون البرومثية. إلا أن شافتسبرى هو الذى أعطى الرمز تأويله الفنى، فحوله بذلك إلى موضوع ينتمى للأدب لا الدين.

وبالرغم من أن معالجة شافتسبرى لموضوع بروميثيوس كانت تحتوى البذور الفكرية التى أرهصت بالحركة الرومانسية، لابد أن نذكر الرفض الذى تعكسه المسرحيات والنصوص الخيالية البرومثية فى فترة **حركة العاصفة والقصف** لموقف شافتسبرى الربوي، رغم تسليمها بتأويله واغترافها أساسا من نبعه، وارتدادها إلى الثنائية الأولى التى تسمى بها الأسطورة فى أعلى فترات ازدهارها. فلقد كان القصد من الإنتاج الأدبى البرومثى لحركة العاصفة والقصف، مثل كل ما أنتجته الحركة الرومانسية، هو الاجتماع على النظرية الربوية المتفائلة القائلة **بالشر الظاهري**. وإنا لنشعر عند فولتير، الذى كان جسرا لا غنى عنه بين القديم والجديد، بذلك التوتر النزق المميز للزمن الذى سيجيء. فالشر عنده ليس ظاهريا بل حقيقيا. والضرورة ليست نسبية بل مطلقة وقديمة قدم العقل. فلقد كانت روح عصر النهضة تفور شيئا فشيئا، ويتداعى مفهوم "بروميثيوس الصالح تحت هيمنة جوبيتر".

والأمثلة التالية تلخص موقف شافتسبرى من رمز بروميثيوس(١٦):

(١-أ) ولكنك كنت *ماتزال مغاليا* فى رفضك. فلا عذر عندك لعيوب هذا الجزء من الخليقة ونقائصه، النوع البشري؛ حتى لو كان كل ما عداه حسنا وخاليا من أى عيب. حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها، ولكنك تستثنى منها تلك التى تهب فى صدور الناس. ولولا هذا الجنس من الصخّابين الفانين لما لُمت الطبيعة. ولقد عرفت الآن سر انتشائك بحكاية بروميثيوس. كنت تريد صانعا كهذا للبشر...حتى تبرئ القوى العليا من أية شبهة يد فى رداءة صنعهم، فتستطيع دون تجديف أن تهاجم تلك الصنعة.

وهذا، كما أسلفنا، ليس إلا مراوغة واهية من الشعراء القدماء المتدينين. كان من السهل عليهم الإجابة على اعتراض بروميثيوس: مثلا، لما كان النوع البشرى فى الأصل على هذا القدر من الحماقة والانحراف؟ لما كل هذا الكبر، هذا الطموح، وتلك الشهوات الغريبة؟ لما كل هذه النقم واللعنات مكتوبة عليه وعلى ذريته؟" – السبب هو بروميثيوس. لقد حل الفنان التشكيلى، بيده المنحوسة، كل شيء. قالوا: "كان ذلك من صنعه، هو

[١٦] اعتمدنا على الطبعة الرابعة (١٧٢٧) وهى فى ثلاثة أجزاء بعنوان خواص البشر، السلوكيات، الآراء، الأزمنة.

المسئول عن كل هذا". لقد حسبوها لعبة عادلة أن يكسبوا نقلة فيبعدوا العلة الشريرة أكثر. وهكذا حين كان الناس يواجهونهم بسؤال كانوا يجيبون بحدوتة ويردونهم راضين. فلا أحد إلا قلة من الفلاسفة (هكذا ظنوا) لديه من الفضول ما يدفعه لتأمل ما وراء الحكاية أو طرح سؤال جديد.

وتابعت قائلا فى الحق إن الحواديت لها من النفع ما يفوق الخيال. فهى تسلى الناس لا الصغار فحسب، وعموم الناس ترضيهم هذه العملة الورقية أكثر بكثير عن عملة العقل الذهبية. ولا يحق لنا أن نسارع بالضحك على الفلاسفة الهنود الذين أرادوا إرضاء شعبهم حين تساءل الناس ما الذى يحمل هذا العالم الهائل فأجابوهم انه يحمله فيل. ومن الذى يحمل الفيل؟ سؤال يدل على فطنة! ولكنه سؤال ممنوع تماما الإجابة عليه. هنا فقط وقع الفلاسفة الهنود فى الخطأ. كان عليهم أن يكتفوا بالفيل ولا يوغلوا إلى ما أبعد من ذلك. لكنهم يحتفظون بسلحفاة مائية فى جعبتهم، ويعتقدون أن ظهرها عريض بما يكفى. وهكذا كان على السلحفاة أن تحمل العبء كله، وبذلك ازداد الأمر سوءا.

وحكاية برومثيوس الوثنية هي، كما أسلفنا، نفس الحكاية الهندية: كل ما فى الأمر أن صانعى الأسطورة الوثنية كان لديهم من الحكمة ما جعلهم يتوقفون عند النقلة الأولى فلا يتعدونها. كان يكفى برومثيوس واحد لحمل التهمة بدلا من جوبيتر. لقد جعلوا من جوبيتر متفرجا أو يكاد. وفيما يبدو أنه قرر أن يقف على الحياد، ليرى ما ستسفر عنه هذه التجربة الجديدة بالمشاهدة؛ كيف سيشرع صانه الإنسان الخطير فى إنجاز مهمته، وما الذى سيتمخض عن هذا العبث غير المشروع - يالها من حكاية ممتازة ترضى عقول العامة الوثنيين! ولكن - تأمل - كيف يهضمها فيلسوف؟ فالفيلسوف سيقول على الفور إن الآلهة إما أنها كانت قادرة على منع الخلق البروميثى أو عاجزة عن ذلك. فإذا كانت قادرة، فهى تتحمل التبعة، وإذا كانت عاجزة، فهى إذن ليست آلهة، مادامت محدودة القدرة وخاضعة للسيطرة. وسواء كان برومثيوس مجرد اسم آخر للصدفة أو القدر أو الطبيعة المادية أو جن شرير، فإن ما فعله أيا ما كان القصد من ورائه خرق للقدرة الإلهية المطلقة."لقد سلمت أنه لم يكن من الحكمة أو العدل أن يضطلع أولئك الذين لا يملكون الهيمنة المطلقة ولا البصيرة النافذة بمهمة خطيرة كالخلق. ولكنك تشبثت بالبصيرة، فسمحت للنتائج أن تكون مفهومة مسبقا من جانب القوى الخالقة، حين قامت بعملها: وأنكرت أنهم كان أحرى بهم أن يلغوه، رغم علمهم بالنتائج. لقد كان من الأفضل إتمام المشروع، بصرف النظر عما يمكن أن يحدث للنوع

البشرى، ومهما شق أمر هذا الخلق على السواد الأعظم من ذلك الجنس البائس. فإنك اعتقدت أنه من المستحيل أن تصنع السماء إلا ما هو خير. وبناء على ذلك، فإن بؤس الإنسان وشقاءه لابد وأن يتولد منه خير ما، شيء يميل بكفة الميزان لصالح الخير مهما تكدس في الكفة الثانية، ويجعل الصفقة رابحة". (**الأخلاقيون**، الجزء الأول والثاني، المرجع السابق، المجلد الثانى، ص٢٠٠-٢٠٤)

(١-ب) وقلت إن هذا دعانى للتفكير فى أشباه برومثيوس المحدثين، أولئك الدجالين من بائعى الأدوية الوهمية الذين يصنعون عجائب من كل نوع هنا على مسارحنا الأرضية. فهم يخلقون المرض، مفسدين وعابثين، من أجل أن يأتوا بالبرء والعافية. ولكن هل يمكننا أن نعزو هذا النوع من الممارسات إلى السماء؟ هل نجرؤ أن نجعل من الآلهة نصابين من مدعى الطب، وفى الطبيعة ذلك المريض الضحية؟ وهل كان هذا سببا فى مرض الطبيعة؟ أم ماذا كان السبب فى ما تعانيه الطبيعة المسكينة من الداء، أو فى مروقها وضلالها؟ فلو كانت فى الأصل سليمة، وخلقت موفورة الصحة فى البداية، لظلت على حالها من العافية. فلم يكن من دواعى فخر الآلهة أن يتركوها معدمة، أو يصيبوها بعلة يكلف إصلاحها الكثير، ويجعل الآلهة معذبين بما صنعت أيديهم" (**الأخلاقيون**، الجزء الأول، المرجع نفسه، المجلد الثانى، ص ٢٠٥)

أعترف أنه لا يكاد يوجد فى الكون نوع من البشر يبلغ من خمول العقل وخموده ما بلغه أولئك الذين يرضينا نحن المحدثين أن ندعوهم بكلمة شعراء، لمجرد أن لديهم ملكة اللغة الموقعة، مشفوعة باستخدام أرعن لملكة الابتكار والخيال. أما من هو جدير حقا وعدلا بلقب شاعر، هو سيد فى التشكيل ومعمارى فى فنه بما يجعله قادرا على وصف الناس وسلوكياتهم وإعطاء الحدث التجسيد الصائب الدقيق ذا النسب المنضبطة، ذلك الإنسان ، إن لم أكن مخطئا، ستجدونه مخلوقا مختلفا تماما. فشاعر من هذا النوع بالفعل صانه يلى الخالق فى القدرة، وبرومثيوس صالح تحت هيمنة جوبيتر. فهو، مثل تلك الفنانة الملكة: الطبيعة المادية الكلية، يصوغ كلا منسجما ومتناغما فى ذاته مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذى تكونه معا. فهو يعرف الحدود التى يحظر أن يتخطاها تصوير العواطف، ويحذق نغماتها وميزان موسيقاها المضبوط، وبذلك يمثلها تمثيلا دقيقا، ويبين مواضع السمو فى المشاعر والأفعال، ويميز بين الجميل والشائه، واللطيف والكريه. فالفنان الأخلاقي، الذى يستطيع تقليد الخالق على هذا النحو، مع علمه بالقالب الداخلى والبناء الداخلى لأخيه الإنسان، لا يمكن فى ظنى أن يكون جهولا بنفسه، أو عاجزا عن النغمات التى تصنع هارمونية العقل. فالنذالة

ليست إلا نشازا وفقدانا للتناسب. وقد يمتلك الاوغاد انغاما قويه وقدرة فطريه على الفعل، ولكن من المستحيل أن تجد الفطنة الحقة والابتكار الحق حيث تغيب الأمانة الخلقية والتناغم والانسجام. (**نصيحة لكاتب**، الجزء الأول، المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٢٠٧-٢٠٨)

ففى معالجته لموضوع بروميثيوس، يتعامل شافتسبرى مع الرمز فى مدلوله المزدوج: الغيبى والجمالي. وبالنسبة للمدلول الأول (مقتطف ١-أ، ١-ب) يفند التيار العام للتقاليد الغنوصية التى استمرت عبر فيثاغورث حتى الكيميائى الساحر لعصر النهضة. أما المدلول الثانى (مقتطف ٢) فهو رد على سكاليجر، الذى انقض شافتسبرى على تعريفه الشهير للشاعر بأنه "إله ثان"، وقدمه ليتلاءم مع مبادئه الربوبية، ثم صاغه نظرية قوية فى علم الجمال كان لها تفريعات متنوعة، خاصة فى **الاستنارة الألمانية وحركة العاصفة والقصف**. وبهذا المعنى يكون شافتسبرى أول من طور وأشاع بين الناس مفهوم بروميثيوس كتجسيد نمطى للفنان المبدع، فى مقابل مفهوم بروميثيوس كرمز للعالم المبتكر، وكلاهما خرج من الفلسفة الأفلوطينية.

وفى تأويله الغيبى لرمز بروميثيوس، يستخدمه شافتسبرى نقطة انطلاق لبحثه فى طبيعة الشر. فهو يشير بوضوح إلى أن القدماء سلموا بوجود صانع وسيط، أو قوة خلاقة، تحت الإله، ليفسروا نقائص الخليقة، وكذلك، وبنفس القدر من الأهمية، ليكونوا "أحرارا فى مهاجمتها دون تطاول على المقدسات". وفى الفصول السابقة رأينا كيف أزعجت مشكلة الشر آباء الكنيسة، حتى أن بعضهم، ارانيوس على سبيل المثال، اجترءوا على القول بأنهم على استعداد لقبول قوة ثانية فاعلة شريرة فى الكون تحد من قدرة الرب المطلقة، كبديل أفضل من أن ينسب الشر للرب ذاته الذى هو الخير المطلق. ويوافقهم شافتسبرى على أنه فى كون فضل فيه الإلهان يقف على الحياد وهو يرى التخريب الذى تسببه القوة الخلاقة، لا يمكن تبرئة الذات الإلهية تماما. فذلك الذى يرى الشر وفى يده منعه لكنه لا يفعل ذلك هو نفسه شرير. هكذا فكر الغنوسطيون والمانويون، وهذا هو الموضوع الأساسى فى **شهادات** سيمون ماجوس وفى الأدب المنسوج على منوال كليمنت السكندري. أما الذى يرى الشر وليس فى يده منعه ليس إذن مطلق القدرة، ولكن شافتسبرى يصحح أفكارهم بنظرية الشر الظاهرى التى تصالح الخالق الجزئى مع الخالق الكلي. وهو لا يضيف جديدا إلى ما احتج به الغنوصيون القدماء، ولكنه يلقى عليه الضوء فى قوة وسحر. وفى منظومة فلسفية كهذه يظل بروميثيوس نظيرا للضرورة الأفلاطونية مجسدة فى شخص الجنى الشرير بلغة

شافتسبرى، أو أهريمان الديانة الزرداتشية وهو قديم قدم آهورا مازدا، ولكنه ضرورة نسبية، وأهريمان خيّر. ففى تلك المنظومة، بروميثيوس هو الاسم الوثنى لإبليس المقدس، ولكن التعاطف مع قضيته لا يعنى بأية حال عبادة الشيطان. وهذا الموقف موجود إلى حد ما فى **بروتاجوراس** لأفلاطون.

ولم يكن شافتسبرى يتعامل مع الغيبيات البحتة حين ناقش مشكلة القوة الخلاقة، بل مع تراث حى ظل، رغم خفوته وسكونه من حين لآخر، يطفو على السطح من فترة لأخرى، وأعنى بذلك تراث الكيميائيين السحرة. ففى نفس كراسته المذهبية يقول شافتسبرى إن الكيميائى الساحر خالق زائف:

> لا عجب أن تسود فى هذا العصر فلسفة الكيميائيين السحرة، طالما تعد بأن تأتى بالعجائب، وتتطلب كدح الأيدى أكثر من إعمال العقل. ونحن لدينا شهوة نزقة وغريبة أن نصبح مبدعين، ورغبة عنيفة فى أن نعرف على الأقل السر الذى مكن الطبيعة من كل هذا التوليد. والكيميائيون السحرة يطمحون إلى أن يتوصلوا بالممارسة إلى ما يسعى إليه باقى فلاسفتنا بالتأمل. فبعضهم فكر وخطط جديا لصنع الإنسان، بوسائط تختلف عما كانت تمدنا به الطبيعة حتى ذلك الوقت، ولكل طائفة وصفتها السحرية، حين تعرفها تصبح سيدا للطبيعة: وتتكشف أمامك كل ظواهرها
> (المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ١٨٩-١٩٠)

وكان رينيه ديكارت أحد دجالى الكيمياء السحرية الذى حاول فى زمن شافتسبرى أن يجرب يده فى صنع إنسان آلي. فموقف الساحر، الذى هو من بقايا عصر النهضة، يستنكره شافتسبرى بشدة إذ تنكر منظومته الفلسفية على أى فكر أو ممارسة أن تكون خلاقة بحق إذا كانت مستقلة بذاتها أو استلهمت مبدأ الضرورة الكلية، شيطان الشر المتين عند المانويين.

ففى المذهب الربوبى لا مكان للشر الكلي. كان إيمان شافتسبرى عميقا بالخير الجوهرى لطبيعة الإنسان والكون بأسره. وهو الذى علّم بوب النظرية المعروفة القائلة بكمال الكون وهى موضوع **مقال عن الإنسان**: " كل شر جزئى هو خير كلى". وفى مقتطف (أ-أ) يلمح شافتسبرى إلا أن الشر هو شر فقط بالمقاييس البشرية الضيقة الأفق التى تعجز عن التحرر من الذات التافهة اللحوح كثيرة المطالب أو أن ترى الوجود الفردى فى إطار منظومة كلية. "حتى العواصف والأعاصير فى شرعك لها جمالها،

ولكنك تستـثنى منهـا التى تهب فى صـدور الناس. ولولا هذا الجنس من البـشـر الصاخبين لما لمت الطبيعة" يقول هذا لباليمون. وكان شافتسبرى يعتقد أن الخلق منظومة كلية منسجمة، وأن الإنسان موهوب بحس أخلاقى لا يخطئ فى تميزه بين الخالق والفنان كما نجد فى النهاية فى أعمال حركة العاصفة والقصف، وبالدرجة الأولى عند جوته الشاب. فمثل هذا الشاعر الحق، مثل ذلك الفنان المتمكن من أدواته أو مثل الطبيعة التشكيلية التى تتجلى فى الوجود، يصوغ كلا منسجما ومتناغما فى ذاته، مع الخضوع والتبعية الواجبة للأجزاء المكونة لذلك الكل الذى تكونه معا. وواضعا تناغم الخطة الكلية دوما نصب عينيه، يتخيل شافتسبرى إمكانية وجود بروميثيوس "صالح" تحت هيمنة جوبيتر، وهو تناقض لفظي. فهذا المفهوم غريب على الكتاب العظام الذين صنعوا الأدب البرومثى من إسخيلوس حتى اليوم، بما أن الصراع بين إرادة الأعظم والأدنى هى جوهر الموقف البرومثي. وفى تناغم شافتسبرى الكونى لا مكان لبروميثيوس بل فقط لهرمس. وما فعله جوته أنه أخذ بروميثيوس وترك التناغم. ولا شك أن إسخيلوس قبل فكرة التناغم، ولكن فى النهاية، بعد حل قيود بروميثيوس وتصالح الإرادات كلها. ولكن حتى يتم حل القيود، هناك ما يكفى من الوقت للإخلال بذلك التناغم.

وحتى على المستوى الجمالى البحت، حطم شافتسبرى تعريف عصر النهضة والحركة الرومانسية المتطرف لبروميثيوس بأنه "إله ثان" بما يوحى بسيادة مشتركة للكون. فعنده لا ثنائية، وسيادة الضرورة ظاهرية فقط. والفرق بين "إله" سكاليجر "الثانى" وبين بروميثيوس شافتسبرى الصالح هو الفرق بين الاستنارة الألمانية والحركة الرومانسية. وهو فرق بين مرحلتين من الهاجس الابداعي، إحداهما فى حالة صيرورة دائمة تسعى للتصالح من خلال التمرد، والثانية ساكنة متحجرة لأنها متصالحة أصلا.

ولم يكن شافتسبرى من وضع التراث الذى يعتبر بروميثيوس رمزا للفنان المبدع. ولم يكن بالأحرى صاحب الفكرة التى تقول إن بروميثيوس هو الصانع الوسيط أو القوة الخلاقة. هو لم يزد على نقل هذه الأفكار، ومن خلال الصرعة التى أحدثتها منظومة الفلسفة المتسقة، مكن هذه التأويلات من أن تحيى فى قطاع كبير من الأدب البرومثي، وإن جاء هذا غالبا فى صورة رد فعل رافض لموقفه الربوبي. ومن المبالغة أن نقول إنه لولا شافتسبرى، لكان موضوع بروميثيوس كقوة خلاقة سيظل حدثا عرضيا فى أعمال مستلهمى الأساطير من كتاب القرن الثامن عشر، كما كان فى دفاتر كتاب عصر النهضة. فموضوع بروميثيوس بكل ما يوحى به من روح خلاقة ومتمردة هو التعبير

الطبيعى عن الذات الرومانسيه، ومن المؤكد ان الرومانسيين كانوا سيضعونه موضع الصدارة فى الفكر الأوربى تلقائيا أو بإحياء تراث عصر النهضة. بالرغم من ذلك، يجب القول بأن شافتسبرى الذى قرأ فى رمز برومثيوس أكثر من مجرد رمز اجتماعى يبرر شرور المدينة كما كان الاتجاه فى عصر التنوير، ضرب مثل للرومانسيين وجذب انتباههم لجوهر الموقف البرومثى.(١٧)

[١٧] تظل دراسة اوسكار والزل رمز برومثيوس من شافتسبرى إلى جوته (١٩١٠) حتى الآن العمل المرجعى عن تأثير شافتسبرى فى الاستنارة الألمانية وحركة العاصفة والقصف. كما يتتبع كتاب فيلاند وشافتسبرى (نيويورك، دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩١٢) باقتدار تأثير شافتسبرى فى نبى الاستنارة الألمانية.

آلان - رينيه ليساج

(١٦٦٨ - ١٧٤٧)

صندوق باندورا: قدمت على المسرح ١٧٢١

كان نص ليساج **صندوق باندورا**[١٨] هو المعالجة الفكاهية الثانية للموضوع. أما الأولى فكانت قصيدة سير وليام كليجرو **باندورا**، والثالثة **باندورا** فيلاند في عصر التنوير. وقد كتبت (أى مسرحية ليساج) لمسرح لافوار وعرضت عليه حيث مثلتها فرقة سان فرانسيسك (لافوار سان لوران ١٧٢١). وعمل ليساج هو، كقصيدة كليجرو، كوميديا اجتماعية، ولكنه يتخذ إطارا بدائيا لمشاهده: قرية ضئيلة فى القوقاز، بين الفلاحين، فى أقدم مراحل تكون المجتمعات. وتستخدم مسرحية ليساج **صندوق باندورا** (فى فصل واحد ينقسم إلى ٢٤ مشهدا قصيرا) موضوع باندورا نقطة انطلاق لمقابلة الإنسان البدائى بالإنسان المتمدن. وهى من الإسهامات المبكرة فى نظرية **البدائى النبيل**، ويستخدم كاتبها، ابن المدينة إلى حد كبير، المسرحية كوسيلة للإلهجاء الاجتماعى.

لا يظهر بروميثيوس ولا إبيميثيوس فى **صندوق باندورا**، بل تظهر باندورا وعطارد فقط. أما باقى الشخصيات فبشرية تماما: ومنها ببيرو (البهلول)، فلاح فقير فظ ولكنه طيب القلب، وهو واقع فى حب أوليفت ابنة ميرا. وهناك أيضا سبلين، فلاح ثرى شيخ أعجزه السن، وهو غريم ببيرو فى هوى أوليفت؛ بالإضافة إلى كورونيس، عمة أوليفت، وعدد من الفلاحين لا اسم لهم يحضرون حفل زواج ببيرو، وأخيرا هناك كوريدون، وهو مزارع غنى. وبتلك الأسماء والخلفية الرعوية نستنتج أننا فى مرحلة بداية تكون المجتمع.

وإطار الأحداث كما هو من البداية للنهاية، فى الخلفية نشهد تمثالين أحدهما للبراءة والثانى لصدق النوايا. ونرى ببيرو يتحدث مع باندورا التى دبت فيها الحياة لتوها. وكانت باندورا قبل ذلك قواما مرمريا منحوتا بحذق. وهى تقول لبيرو إن فولكان

[١٨] النص المستخدم هو **أعمال مختارة من ليساج**، المجلد الثانى، "مسرح لافوار (السوق أو المهرجان) أو الأوبرا كوميك" لليساج، الجزء الثانى، أمستردام ١٧٨٣.

هو الذى نحتها ولكن جوبيتر هو الذى منحها الحياة. ويجد بييرو فى قصتها تسلية، ويملؤه الفضول ليعرف ما فى صندوقها. ويحذرهما عطارد أنه يحتوى على جرائم الشر، ولكنهما لا يصدقان. ويحتجان بأنه طالما أن جوبيتر مانح الصندوق فلابد أنه يحوى جواهر لا شرور. وبمجرد فتح باندورا للصندوق لكى تهب محتوياته هدية عرس لأوليفت، نشهد تغيرا مفاجئا فى حال الإنسان يعادل سقوطه من حال براءته الأولى. فبييرو لم يعد يعشق اوليفيت، بل يسعى للزواج من ابنة عمتها الغنية، كلودي. وتفقد أوليفت بساطتها الأنيقة وتصبح مولعة بالزينة التافهة. وتوافق على الزواج من سبلين الذى أقعدته الشيخوخة لأنه يستطيع أن يغمرها بالجواهر. وتفقد العمة العجوز كورونيس وقارها وأمومتها وتتنافس الشابات محاولة خطف خاطبيهم ونرى المساوئ على اختلافها تخطر على خشبة المسرح واحدة تلو الأخرى. ويضيع الحب البريء إلى الأبد. وفى مواقف ساذجة البناء نشاهد المصلحة الشخصية والغيرة والنفاق والكذب والدلال المصطنع. وينقلب فلاحو الأمس البسطاء إلى مجموعة من الرجال والنساء الراقيين ملؤهم الغش والتهذيب. فها قد ولد المجتمع الراقى بكل عيوبه. ويأتى العنف تتويجا لكل هذا ممثلا فى كوريدون الذى أغرته قوته الجسدية بإخضاع الجميع لإرادته واغتصاب ممتلكاتهم واتخاذ أوليفت الحلوة بالإكراه عروسا له. فبين عشية وضحاها صار كوريدون يدعى "سيد كوريدونيا". ويجد عطارد نصيبه فى المرح فى تعليم النبيل الجديد خفايا فن الوصول إلى مراتب النبلاء: فأشار عليه ببناء قلعة فى أبرز موقع ونصحه بأن يستبدل الإرغام بالنصب القانونى كلما أراد أن يضم ممتلكات غيره إلى فلكه.

وتأثير كالديرون على ليساج واضح تماما. فالإطار المبدئى للحدث استلهمه ليساج من مسرحية كالديرون **تمثال بروميثيوس** وهى أول معالجة درامية للموضوع فى العصر الحديث. إلا أن عبقرية ليساج مكنته من إعادة تشكيل الأسطورة بحيث يصبح التركيز على الجدل الكبير الدائر حول المجتمع البدائى فى مقابل المجتمع المتمدن. كما يدين ليساج لكالديرون بتيمة "الضباب"أو"الدخان" الكثيف المتصاعد من صندوق باندورا عند فتحه، وكذلك عصابات الفلاحين المسلحين، مما ظهر بعد ذلك فى عمل فولتير **البروميثى باندورا**، بين تيمات أخرى كثيرة لم تكن ظهرت بعد فى زمان ليساج. وتيمة عطارد المتنكر مأخوذة كذلك عن كالديرون.

وترجع أهمية عمل ليساج إلى أنه أول مثال على معالجة أدبية لأسطورة بروميثيوس تستغل إحدى الملامح الرئيسية للأسطورة من أن فتح صندوق باندورا أدى مباشرة إلى

ضياع العصر الذهبي. وقد تبنى هذا التأويل فيما بعد فولتير وفيلاند[١٩] وجوته فى شبابه ولونجفلو، وكاتب برومثى من الدرجة الثالثة من كتاب القرن التاسع عشر يدعى وليام بوسن، ومما يسترعي الانتباه أن كل معالجة لموضوع إبيمثيوس وباندورا من المؤكد أن نجد فيها أثر صندوق باندورا، فمن الممكن أن نتحدث عن "سلالة" من ليساج، ولنذكر أن ليساج لم يكن مهتما بالأبعاد الفلسفية للسقوط، فضياع العصر الذهبى بالنسبة له يناظر الانتقال من المجتمع البدائى للمجتمع المتمدن، وقد استخدم عمله كمنبر خطابة لأغرض الهجاء الاجتماعي، ففكرة البدائى النبيل لم يبتدعها روسو، بل إن ليساج هو الذى اكتشفها. ولو كان ليساج عالج موضوع برومثيوس وسرقته للنار لكان اعتبره بطلا للمدنية ليس إلا، وجعل منه هدفا لفكاهته اللطيفة وسخريته المهذبة. ففى زمن انتقاء العقيدة، لم يكن الوقت قد حان لإيمان بضرورة برومثيوس أو حتى سقوط الإنسان. ولهذا كان من الصعب فى عام ١٧٢١ أن يرى أحد فى جريمة برومثيوس أو باندورا أية مدعاة للتعاطف.

[١٩] اعتبر فيلاند صندوق باندورا عملا جديرا بالتقليد فى نص ألمانى. يقول فيلاند فى مقدمه عمله باندورا مسرحية تسلية (١٧٧٩): فكرة هذا العمل وبعض المشاهد والتفاصيل الدرامية مأخوذة عن صندوق باندورا التى قدمتها فرقة سان فرانسيسك في ١٧٢١ على مسرح لافوار سان لوران فى باريس". والمحاكاة واضحة، فرغم أنه أدخل شخصية برومثيوس وغير اسمى بييرو وأوليفت إلى اسمين أكثر إيحاء بالروح الرعوية هما هيلاس ولالاج، احتفظ فيلاند بعطارد وميرا وكورونيس وكلو وكوريدون وعصابة من الفلاحين المسلحين. كما يدين فيلاند لليساج بعمله البرومثى الآخر محاورة فى حلم مع برومثيوس (١٧٧٠)، التى رغم ارتكازها على نظرية الفطرية لروسو، تعكس تأثرا كبيرا بليساج.

فـولتيـر

(١٦٩٤ - ١٧٧٨)

باندورا: ١٧٤٠

[١]

فى المشاجرة الشهيرة بين القدماء والمحدثين انحاز فولتير بلا تردد للمحدثين، وعبر عن آراء تنتقص من قدر شعراء التراجيديا فى أثينا، خاصة إسخيلوس، أقرب الخالدين الثلاثة إلى ينابيع المجاز الحدسى والرمز الكونى. كان فولتير على دراية بالحركات الأدبية فى إنجلترا. ففى كتابه **رسالة فى التراجيديا** أثار نفس النقطة التى سبق وأن أثارها درايدن حول تشابه مكانة إسخيلوس فى التراجيديا الأثينية مع مكانة شكسبير فى التراجيديا الإنجليزية: "أعلم جيدا أن شعراء التراجيديا الإغريق، وهم فى كل الأحوال يتفوقون على الإنجليز، أخطؤوا حيث اعتقدوا أن الجزع التراجيدى هو الرعب، وأن المقزز والعصى على التصديق هو المأساوى والعجيب. كان فن التراجيديا فى الطفولة فى زمن إسخيلوس، كما كان حاله فى لندن فى زمن شكسبير") (**الأعمال الكاملة**، المجلد الأول). فكلاهما جعل من خشبة المسرح "مجزرة"، مما يعد إهانة فظيعة لذوق القرن الثامن عشر السليم وحسه المرهف. كان اعتراضه على شعراء أثينا التراجيديين، وعلى إسخيلوس بالذات، أنهم "وصلوا بالفزع التراجيدى إلى حال من الرعب المفرط". من ضمن الأمثلة التى يضربها "تكبيل بروميثيوس إلى صخرة بمسامير دقت فى معدته وذراعيه، ورد ربات الغضب على طيف كلتمنسترا بعواء دون نطق كلمة واحدة".

حين لم يتناول فولتير سلوكيات عصره، كان يلجأ إلى معالجة التاريخ الفرنسى والرومانى دراميا أو يستمد الإلهام من الشرق. وكان التراث الأسطورى لا يشغل إلا حيزا ضيقا فى منظومة الأشياء التى تهمه، فكان يفضل ،كما يظهر فى كتاباته، الرجال والنساء الحقيقيين، عظماء كانوا أم صغارا، معروفين أم مجهولين، منتمين للماضى أم الحاضر. والأمثلة الوحيدة على اهتمامه بالمواضيع الكلاسيكية هى تناوله لأوديب وأورستس وميروبا وباندورا.

رغم استخدام فولتير للدراما الشعرية كأداة فنية، كان لا يطيق صبرا على الحدس والبداهة ولا يؤمن بالرمز. فكل ما لا يتفق مع عقلانيته المنظمة تامة الوضوح والصفاء كان غريبا عن مفهومه للشعر والدراما. وليس من الغريب أن يقتنص نبى التنوير العظيم رمز **باندورا** بلهفة، فلقد وجد فيها رمزا حيويا "للتنوير"، ورأى فيها نظيرا لحواء قابلا للتطويع والتشكيل، فهيأ له ذلك أن يقول عنها ما لا يجرؤ أن يقوله عن أم البشرية. وأمده جوبيتر فى تأليف باندورا بهدف ممتاز لنزعته المناهضة للاستبداد، والعمل من أوله لآخره يرتع فيه إلحاد فولتير المتحفز للقتال، ولعل هذا هو السبب فى أن فولتير لم يفلح أبدا فى إشباع شوقه طوال ثلاثين عاما أن يرى عمله يلحن ويغنى. ويحق لنا أن نستنتج من ذلك ارتياب القرن الثامن عشر فى **باندورا** فولتير وفى أنها ليست أكثر من مجرد لوحة بديعة الزخرف والجمال، بل استشفوا فيها تهديدا للنظام القائم. أما هيام فولتير بهذا العمل على وجه الخصوص من بين إبداعاته، وشعوره المرير بالإحباط لأنه لم يحظ بالقبول فمحفوظ فى كومة هائلة من الرسائل يرجع تاريخها إلى الفترة من ١٧٤٠ إلى ١٧٦٨. ولقد رفض العمل لأسباب تتعدى مجرد المشاكل التقنية، وتناوله ثلاث موسيقيين: رامو، وراوبيه، ودولا بورد، دون أن يسفر ذلك عن نتيجة.[٢٠]

ويمثل برومثيوس- إبيمثيوس عند فولتير الطبيعة المزدوجة لآدم، بينما تمثل باندورا حواء. ودورة برومثيوش تناظر لهذا السبب حكاية السقوط الأول، وفقدان العصر الذهبي، والأمل فى تجدد وانبعاث فى المستقبل،عادة ما تكون علامته قدوم المخلّص. وكان هذا التأويل أكثر قبولا فى إنجلترا وفرنسا إبان عصر التنوير، فهو ينبع بسلاسة من طبيعة الأسطورة مما حدا ببيكون أن يقبله فى كتابه **حكمة القدماء**، ويمكن قراءته بين سطور عمل كالديرون المركب، وبوضوح وجلاء فى عمل ليساج البسيط. أصبح الحادثان: سرقة النار وصندوق باندورا يعادلان على مستويين مختلفين الخطيئة الأولى والسقوط الأول.

إلا أن المرء ليشعر بتطور هام تم فى النقلة من ليساج إلى فولتير ولا يفصل بين عمليهما إلا عشرون عاما. ولا يمت هذا التطور بأية صلة إلى أسلوب تناول الأدوات الدرامية الذى لا يتغير فى الغالب، بل تغير عميق فى موقف الكاتب: موقفه من خطيئة برومثيوس، وموقفه من الخطيئة الأولى ذاتها. فعند ليساج، سقوط الإنسان أمر مسلم به دون تساؤل، ومبرر فى الواقع، وهو بهذا يتيح للميول الأخلاقية أن تنتقد وضع الإنسانية فى شكل هجاء، وهو موهبة القرن الثامن عشر الأولى. بينما لا يرى فولتير،

[٢٠] مراسلات فولتير بخصوص مصير مسرحيته باندورا من يناير ١٧٤٠ حتى يناير ١٧٦٨ تنضح بالمرارة والفشل تشمل بالتقريب كل ما أثير من جدل حول تقديم باندورا على المسرح.

الذى يبز ليساج فى الهجاء، فى حكاية آدم وحواء الإغريقية ما يدعو للسخرية، بل للتعاطف، ولم يعد سقوط الإنسان هنا من المسلمات، فأعيد فتح قضية آدم. فهناك ما يمكن قوله دفاعا عنه. إن بروميثيوس لا يستحق كل ما ناله من عقاب، فجريمته ارتكبت، إن كانت جريمة أصلا، بالإكراه وتحت التهديد. وفى الواقع ليس هناك ما يؤكد أنها جريمة على الإطلاق. من ذا الذى يلوم آدم لأنه أراد أن يعرف الخير والشر؟ ومن ذا الذى يلوم بروميثيوس لأنه أراد أن يهب الحياة لجسد بلا روح؟ ربما نعترض على الأسلوب، لكن ماذا كان بوسعهما أن يفعلا فى وجه كلمة رفض باتت صريحة لا تقبل نقاشا. إن مسألة غيرة الآلهة التى أثارها أفلاطون لكى يفندها يثيرها فولتير هنا لكى يؤكدها.

وفى هذا التغير فى الموقف من ليساج إلى فولتير، قام شافتسبرى بدور الوصلة الضرورية، فبروميثيوس عنده نموذج للخالق الفنان لا المتمرد الخارج على القانون فحسب. وما فعله فولتير هو تطعيم التأويل المقبول للأسطورة، وبالذات كما وجده عند ليساج، بمفهوم شافتسبرى هذا: ومن هنا نبعت صورة جديدة لآدم وحواء كمتمردين بحق وبدافع من ملكتهما الإبداعية غير المعترف بها. فإن كان عالم ليساج ظل حيا فى كتابات فيلاند حتى فى أوج النزق الرومانسي، فإن مثل فولتير هو الذى هز قواعد النظام القديم. لقد تغير القاضى فى القرن الثامن عشر، لكن المحلفين ظلوا كما هم إلى حد بعيد. هذا يفسر اللامبالاة التى قوبلت بها أكثر أعمال فولتير إثارة. ولم تكن فى الحقيقة لامبالاة بل كانت استنكارا صامتا لعمل فنى "شديد الخطورة".

وأول إشارة لباندورا عرضت لنا فى ما كتب فولتير وردت فى رسالة لهلفتيوس بتاريخ ٥ يناير ١٧٤٠، وتبدأ: "أحييك باسم أبولو وأقبلك باسم الصداقة. مرفق بهذا الخطاب نشيد الخرافة الذى طلبته والأوبرا التى تحدثنا بشأنها. وحين تنتهى من الأوبرا يا صديقى العزيز، أرسلها إلى السيد بون ديه فيل فى بورت سان أونوريه. لكن بالله عليك أرسل لى هدايا أفضل، لم أعمل فى حياتى بقدر ما عملت فى الشهر الماضي، ورأسى يكاد ينفجر، فاشفنى برسالة جميلة". والأوبرا المشار إليها هنا هى باندورا، والتاريخ المبكر للرسالة يوضح أنها من إنتاج عام ١٧٣٩ على الأكثر، لا ١٧٤٠ حسب الرأى الشائع.

ومن الواضح من خطاب فولتير إلى الكونت دارجنتال بتاريخ ٢ فبراير ١٧٤٠ أنه رسم شخصيتى بروميثيوس وباندورا على مثال آدم وحواء. قال:

"أنا فى الواقع أستسيغ ما يستسيغه ذوقك. ولسوف أجعل باندورا على هواك... ولكن دعنى أقول كلمة عن باندورا. أنت لا يعجبك المشهد الذى يغرى فيه عطارد المخادع باندورا بأن تفتح الصندوق؛ ولكن عطارد هنا يقوم بنفس دور الحية فى إغواء

حواء. ولو كانت حواء قد أكلت (الثمرة المحرمة) بدافع النهم المحض، لبلغ هذا من التفاهة والسطحية حدا رهيبا. أما الحوار مع الحية، فيعطى الحكاية حيوية وإثارة. وأنا أعلم جيدا أن مغامرة باندورا ليس مما تفخر به الآلهة. ولم أطمح إلى تبرير سلوكهم للبشر، خاصة منذ مرضت أنت". هذا الفقرة بالغة الأهمية، لأنها تعطينا تأويل فولتير نفسه لرمز باندورا. فهى للقرن الثامن عشر ما كانته فى شعر جرجورى نازنزن فى القرن الرابع، وفى كتابات الغنوصيين بعامة: هى حواء العالم متعدد الآلهة. على كل حال، يبدو أن لطف فولتير لم يتعد استخدام الألفاظ المهذبة. ففى النص الراهن مازالت لدينا إلهة الانتقام متنكرة فى شكل عطارد تلعب دور المغوى وتستدرج باندورا البريئة ضعيفة العقل لفتح الصندوق، ويؤكد فولتير الفرضية التى تقول بأن باندورا تمثل حواء، فى خطاب آخر إلى دارجنتان بتاريخ أول أبريل ١٧٤٠، من خطابات أخرى عديدة تجدها فى مراسلاته هائلة الضخامة.

وعلى الرغم من أنه يدين بالكثير لليساج وكالديرون وبالطبع لمن تناولوا الأساطير فى عصر النهضة بتراثهم الهائل، إلا أن التأثير الرئيسى فى عمل فولتير هو شافتسبرى، وتلخيصه لرمز بروميثيوس بأنه يمثل الفنان المبدع، بدأ هذا المفهوم ينتشر من خلال معالجة فولتير للموضوع، ثم اتسع نطاقه مع حركة العاصفة والقصف، وانحدر من عمل فولتير ثلاث روائع أدبية على الأقل: **بروميثيوس** لجوته، **بروميثيوس مخترع النار** لكينيه، **وقناع باندورا** للونجفلو، دون ذكر بعض أشعار بيرون الغنائية، وتطوير شلى لموضوع الحب كخلاص وحيد. ولكن هناك فرقا مهما بين شافتسبرى وفولتير: فموقف الأول الربوبى يرى أنه من الممكن وجود بروميثيوس "صالح تحت هيمنة جوبيتر"، بينما موقف الثانى الإلحادى يرى وجود جوبيتر "صالح" فوق بروميثيوس ضربا من المحال. وكان نموذج فولتير هو الذى شجع الثائرين من أبناء الحركة الرومانسية على المروق من فلك الإله، وأن يشدوا السياسية الكونية القائمة على الثوابت إلى نير العقيدة الجمهورية للبرجوازية المتمردة، وبذلك أفسدوا كل محاولة لمعالجة الموضوع معالجة درامية جادة، وذلك أنهم تفهموا وجهة نظر بروميثيوس دون أن يعبأوا بفهم وجهة نظر زوس. وكانت النتيجة شعرا غنائيا عظيما، ونظرة فلسفية مبتكرة عميقة، مع نصيب هزيل من الدراما.

إلا أنه من الخطأ أن ننسب إلى فولتير ميول حركة العاصفة والقصف، فقد كانت عقلانيته الصارمة جزءا لا يتجزأ من روح العصر. فلم يكن فى استطاعته أن يضخ فى موضوع بروميثيوس ذلك الوجد الدينى الكاسح الذى جاء به الرومانسيون. وكان دفاعه

عن حقوق برومثيوس الأساسية، كما كان دفاعه الإنسان الأساسية، نتاج حجة عقلية لا اندفاع عاطفي، وخير شاهد على ذلك خطاب أرسله إلى ديه شابانون بتاريخ ١٨ ديسمبر ١٧٦٧ يحتج فيه بشدة على تغيير سطوره من "المضطهد الأبدى لخالق النكبة" إلى "المضطهد الأبدى للخالق المنكوب". ويضيف: "إن لذلك جرسا يوحى بالجنسينية]المذهب الكاثوليكى القائل بأن الناجين كتبت لهم النجاة من الأزل والباقون فى الخسار [أكثر مما يجب، فهو بالتالى مسرف فى تقليديته بما لا يتناسب مع زماننا. فهؤلاء ... يجعلون الإلهمرتكب الخطيئة، أود أن أقول ذلك فى هذه الأوبرا. كما أن هذا التجديف يأتى بديعا من فم برومثيوس الذى هو فى النهاية من الكبراء وله الحق كل الحق فى أن يصم أذن جوبيتر وهو يصيح فيها بهذه الحقائق. إنكم إذا قبلتم بهؤلاء الجنسينيين فى أكاديميتكم ضاع كل شيء، فلسوف يغرقون وجه فرنسا. فلست أعرف طائفة أخطر أو أشرس منهم. فهم أسوأ من المشيخيين الاسكتلنديين]أتباع الكنيسة المشيخية البروتستانتية. فأوص السيد ديه لامبير بهم خيرا حتى يحتفى الاحتفاء اللائق بأولئك المسوخ أعداء العقل والدولة واللذة".

وما أغضب فولتير هذا الغضب لتغيير "خالق النكبة" إلى "الخالق المنكوب" أن الأولى توحى بحرية الإرادة، بينما توحى الثانية بالقدرية، فعقيدة القدرية هى التى مكنت حركة الإصلاح الدينى من تحطيم معاقل الإقطاع فى أوربا. وهى نفس العقيدة التى استطاعت بواسطتها الثورة البورجوازية فى ١٧٨٩ الإطاحة بأرستقراطية القرن الثامن عشر، وفى ١٩١٧ (الثورة الروسية) تغير اسم القدرية إلى الحتمية التاريخية، وسيظل إحياء فكرة القدرية هو الرافعة التى تطلق النزعة الثورية من عنانها بإعطاء العقيدة الجديدة نوعا من القداسة وإكسابها طابع القانون الحتمى الذى لا يتبدل، وقد جفل فولتير رعبا من مثل هذا العالم الجديد القائم على الإيمان الغيبى وكان بكل ليبراليته المتنورة ينتمى فى الأساس للقرن الغارب.

[٢]

إن **أوبرا** فولتير من خمسة فصول، **وباندورا (الأعمال الكاملة**، المجلد الثانى عشر)، باعتبارها نص أوبرالي، أو على الأقل كان ذلك القصد منها، عمل قصير بطبيعة الحال. فهى مكتوبة على شكل متتالية من المقاطع الشعرية متفاوتة عدد الأبيات، وأبياتها متباينة الأطوال طبقا لمتطلبات البناء الموسيقي. وهى تنتمى لنوع من الكتابات راجت كثيرا فى القرن الثامن عشر – عبارة عن فاصل تمثيلى أو موسيقى أو إيمائى بين

فصول المسرحية أو الرواية يتضمن عادة موضوعات أسطورية – وشخصياته: بروميثيوس وباندورا وعطارد وجوبيتر، بالإضافة إلى نيمسيس ربة الانتقام، وأربع جوقات من الحوريات والمردة والأرباب السماويين وآلهة الجحيم. وأول خرق للتقاليد الكلاسيكية هنا ظهور جوبيتر على المسرح. أما تصور بروميثيوس على أنه خالق باندورا فهو، رغم جذوره الضاربة فى الأفلوطينية المحدثة، خروج أخطر شأنا على التقاليد. وأخيرا يحول وقوع بروميثيوس فى هوة باندورا مأساته لا إلى مأساة إبيمثيوس، بل إلى تراجيديا بجماليون.

وبروميثيوس نفسه ليس ماردا بل "نصف إله"، "ابن السماء والأرض"، وهذا يفتقر للدقة إذ ينطبق أكثر على يابتوس وأخوته منه على ابن يابتوس وجايا ثيميس؛ مما قد يوحى بـ"موقف" من المارد. والمشهد يمثل بانوراما مع جبال فى الخلفية، ربما كانت تمثل العصر الذهبى كما نجد عند ليساج. ويتضح بجلاء من النشيد الأول الذى يغنيه بروميثيوس أنه ليس بروميثيوس بل بجماليون، وأن باندورا عنده ليست إلا جالاتيا. فهى مرمرية وقوامها فارع كالتماثيل. وهذه الموتيفة بارزة عند كالديرون وليساج. يتأمل بروميثيوس تحفته المضطجعة وتأكله الحسرة لأنها خامدة بلا روح: "أرى جمالها المغوى يضيع هدرا جامدا بلا حياة/ ويهبط به الموت إلى مملكته القاحلة". فهو واقع فى هواها. وفى هذا الموروث، يكون بروميثيوس وإبيمثيوس شخصا واحدا، وتخرج باندورا من رأس بروميثيوس–إبيمثيوس كما خرجت حواء من ضلع آدم.

على أن فولتير لم يكن بحاجة للرجوع للأفلوطينية المحدثة ليجد هذا التصور لبروميثيوس. فمن الشائع فى عصره ألا يغترف الكتاب مباشرة من النصوص الكلاسيكية الإغريقية، بل يعتمدون فى الغالب الأعم على كتابات مستلهمة التراث الأسطورى الكلاسيكى من أهل العصر النهضة ومن تلاهم. وأول وظيفة لبروميثيوس أوردتها **دائرة معارف ديدرو** أنه "كان أول من صنع إنسانا من طين الأرض كما تقول الحكاية". وهذه الصيغة الواردة فى **القاموس التحليلى للعلوم والفنون** الخ، منذ تاريخ مبكر (١٧٦٥) كررها الباحث الألمانى هدريش فى كتابه **معجم الأساطير**. وفى معالجات فيلاند وجوته الأدبية، بروميثيوس أساسا خالق الكون المادي، أبو باندورا.

يقول بروميثيوس للمردة انكيلاد وتيفون إن "جوبيتر أبى أن تنعم باندورا بالحياة!" وتفسيره لهذا الرفض أن "جوبيتر يغار من صنعى البديع". وهكذا يأخذنا فولتير مباشرة إلى قلب المشكلة التى يسميها أفلاطون "غيرة الآلهة" التى عبروا عنها حين أبوا إعطاء النار للبشر. ولكن المردة يلومون بروميثيوس على لجوئه لجوبيتر كى يمنح

مخلوقته الحياة، ويتوجهون لعالم الموتى السفلى وقوى الجحيم علّ بذرة الحياة الأبدية تتخلق هناك. إلا أن برومثيوس يطمح إلى ما هو أعلى من قدره. ليس إلا إله من يملك القدرة على أن يمنح مخلوقته الحياة. ورغم أن ربة الانتقام تنذره: "احذر باندورا... احذر الحب"، مازال يرى تحفته الفنية جديرة بروح قدس:

هل يحق للجحيم الأصم
أن يهب الحياة
لهذا الصنع الفريد
الذى عرفتُ كيف أبدعه؟
أين لى برب رحيم
يشعل فيه جذوة الحياة؟

وبما أن برومثيوس يتوق للعب دور ذلك الرب الرحيم، لم يعد أمامه من سبيل إلا الصعود للسماء ليسرق نار الآلهة، ويقترح انكيلاد:

اصعد السماء وامسك بالصباح
اذهب واسرق اللهب السماوي
تجاسر واصنع روحا
وكن خالقا بدورك

وهذا ما يفعله برومثيوس بالفعل. ويدعو اللهب الذى يهبط به للأرض "نار الحب الحنون المقدسة". وتصف جوقة الحوريات نار الحب بأنها "ابنة السماء" و"روح العالم" ويستحضرنها لتخترق كل القلوب وتشيع فى البر والبحر والجو. يضع برومثيوس الشعلة على تمثال باندورا فتدب فيه الحياة بفعل نار الحب، وهو موتيف مأخوذ عن فلجنتيوس وكالديرون.

وجوقة الحوريات، وهى بلا شك تنويعة على جوقة بنات البحر، لا تؤدي، فى **باندورا** فولتير، الدور الذى لعبته عند إسخيلوس. ففى عمل فولتير يرقصن حول باندورا حين تدب فيها الروح كما لو كن وصيفات عرسها. إن لطف الأشعار، و"تهذيب" المفردات،

و"عذوبة" ("المقام العذب"، "الفجر العذب"، الخ)، والغنائية المترفة للأوبرا كلها، كل ذلك أكسب عمل فولتير "حلاوة" القرن الثامن عشر وحوّل الموضوع الحيوى إلى فاصل ترفيهى لطيف فى صالون كبير فاخر تزينه جداريات الفسيفساء والأعمدة المذهبة والملابس ذات الألوان الزاهية المشغولة بالدانتيلا. "السماء! يا للسماء! إنها تتنفس! يا رب الحب ما أعجب مملكتك"، هكذا تهزج جوقة الحوريات.

ويلى ذلك مشهد حب أرستقراطى بين برومثيوس وباندورا، إذ تدرك باندورا أن برومثيوس هو خالقها فتتأثر بعواطفه تأثرا مضاعفا. وهنا يطور فولتير بدون وعى منه موضوع الزواج المحرم بين بجماليون وجالاتيا. فلأنها نصف بشرية ونصف إلهية تصبح باندورا موضع جدل بين الأرض والسماء، ويبعث جوبيتر عطارد ليخطفها، وإذ تبتعد عربة عطارد حتى تختفى، يصبح برومثيوس ساخطا على "غيرة الآلهة" و "طغيان الآلهة": ويتباهى بإنجاز لم يقدر جوبيتر نفسه أن يحققه: وهو أن يكون "محبوبا"، فيقول: لقد جعلت نفسى محبوبا"، وكلماته هذه تختم المشهد الذى لا ينتهى قبل أن يبلور القضية الجوهرية فى المنافسة الكبرى بين السماء والأرض: إن نزعة الخلق هى خطيئة الإنسان الحقة.

يا جوبيتر! أيها النقمة الراعدة بلا قلب!

أيها الجبار الأبدى

يا خالق النكبة

لسوف تحس كل آلامي

وأنا أتحدى قدرتك

بروقك الصاعقة المروعة

ستكون أقل مهابة

من حبى اليائس

كان هذا المقطع المهيب الذى يختم الفصل الثانى هو الذى غذى الأرواح المريدة لشعراء حركة العاصفة والقصف الألمانية وأبرز التصور الذى يوحد بين آلام برومثيوس وآلام الفنان المبدع، وهو مفهوم هيمن على الأدب الرومانسي، وقد بينا فى موضع آخر كيف اقتنص جوته الشاب هذا المقطع وأعاد صياغته وصبه فى أسلوبه المفعم بالحياة وحوله إلى المونولوج الشهير لبرومثيوس فى عمله الدرامى الذى لم يكتمل **برومثيوس**. ازدهر مفهوم برومثيوس كرمز للفنان الخالق أولا وأساسا فى أدب عصر التنوير طالعا

فى جذوره الضارية فيما كتبه شافتسبرى وحوره فولتير ليلائم موضوع آدم وحواء مطابقا بذلك بين الخطيئة الأولى ونزعة برومثيوس الإبداعية.

و"سرقة باندورا"، مثل اختطاف باريس لهيلين، تؤدى إلى حرب بين الآلهة والعمالقة، ونجد أنفسنا فجأة فى قلب ساحة عمليات حربية. فيهدد جوبيتر بعقاب الجميع، وباندورا المصدومة فى أخلاقيات كبير الآلهة، المغتصب الذى يلعب دور المنتقم، تقسم لتمقتنه من كل قلبها، إلا أنه كجنتلمان أبا عن جد يصدر أوامره إلى عطارد "قدها سالمة" لمكان آمن، ويختم قوله فى شجو العشاق:

كم كان العالم هاجعا فى سلام عميق

ثم أشرق جمال ويا للأسف شبت فى العالم الحرب.

وكان التدمير الناتج عن الصراع عظيما. وتصرخ باندورا، مثل هيلين طروادة، فى يأس.

أمسكوا! أمسكوا!

الأرض والسماء – يا لأسى الذى يجل عن الكلام

أيها المردة، أيها الآلهة، أعيدوا لى السلام

فأنا سبب كل هذا الخراب

وستهلك السماء والأرض من أجلى.

وأخيرا، وسط الجلبة والأبواق وقصف الرعد وألسنة البرق المشقوقة، والأحجار المتدحرجة وصيحات الوعيد العالية، تخرج ربة القدر من سحابة مشعة وتقضى بالهدنة بصوت آمر (قارن، كالديرون). ويلى ذلك صمت رهيب، وتملى ربة القدر شروط السلام: "سيعيد الآلهة باندورا إلى الأرض التى جاءت منها، بعد أن يغمروها بالهدايا؛ أما المردة، فلسوف يسحقون تحت الجبال التى طوحوا بها فى وجه السماء، ولسوف يبكون للأبد تحت ثقلها. وهكذا تعود باندورا لبرومثيوس، ويقيد المردة بالسلاسل إلى الأبد. ولا يرضى المردة ولا الآلهة بحكم القدر. ويهمهم جوبيتر غاضبا وهو يعطى باندورا الصندوق: "ليكن. أمرك مطاع. لكن ليشهد هذا اليوم انفصاما أبديا لا يلتئم بين

السماء والأرض". ويطلق ربة الانتقام لتدمر عالم الإنسان، وينذر بويلات قادمة من الصندوق الذى أهداه لباندورا. وتحمل باندورا الصندوق القاتل، ويرومثيوس على وشك أن يغادرها ليخفف من آلام العمالقة المكبلين. ويتبادلان مقطوعات شعرية أنيقة بأسلوب الطبقة الراقية (النصر لى إذا دام حبك لى)، وتدعو باندورا بروميثيوس لفتح الصندوق ليشهد ثمار نصره. ويحذرها بروميثيوس من فتحه. وبعد ذهابه، تأتى ربة الانتقام لزيارة باندورا متنكرة فى إهاب عطارد، وتغريها، مثل حية حواء، بفتح الصندوق، زاعمة أن ما يحويه سيحفظ جمالها للأبد (قارن ذلك بموتيفة إكسير الشباب أو الحياة أو الحب، الخ، المرتبط بعلم هرمس)[٢١]. وحين ترفع الغطاء، يتصاعد ضباب، النهار فى عيون باندورا، وتمور حواسها بأحاسيس لم تعتدها، بينما تنسحب ربة الانتقام إلى أدراج الجحيم معلنة أن جوبيتر ثأر لنفسه أخيرا (قارن ليساج وكالديرون). ويغشى على باندورا المسكينة فوق العشب، ويدخل بروميثيوس بعد فوات الأوان ليبكى العصر الذهبي. وهناك نبوءة بقيام مُلك الشر: الحرب والموت والخوف والعلل التى تنهش الروح وتلك التى تفترس الجسد فى عالم الإنسان. وهكذا تسببت حماقة المرأة فى سقوط البشر، بالرغم من أن كثيرا من المقاطع تؤكد براءة باندورا. يأكل باندورا الندم وتكاد تموت خجلا وخزيا، إلا أن الحب، مخلّص الكل، يهبط من السماوات ويسدل جناحى رعايته وأمنه على آدم وحواء. لم يضع كل شيء إذن، فمازال هناك حب على الأرض، والحب قهار حتى للقدر نفسه. وحين تدعو باندورا الحب ممتنة "يا روح روحي"، تتملكنا الحيرة والتساؤل عما إذا كان فولتير مطلعا على أشعار أدب النسّاك حيث يدعو الرب "كلمته" "يا روح روحى، ويا عقلى أنا"، أم أن هذا التوافق نتيجة حتمية لوحدة الفكر والشعور كلما وأينما فكر الإنسان وشعر؟

يمضى بروميثيوس وباندورا يدا بيد، كآدم وحواء، بين أطلال فردوسهما المفقود، وقد امتلأ شجاعة وتصميما على أن يتألما معا ويواجها سويا مُلك الشر القادم. ويستحضر الحب روح الأمل لتتنزل وتملأ كل قلب، وينتظر أول زوجين الأمل، كما ينتظر سواد البشر البؤساء ظهور المسيح المنتظر الذى وعدوا به منذ القدم.

[٢١] فى حوار فى المنام مع بروميثيوس يقول فيلاند: "وهناك آخرون يجدون فى هذا الصندوق سين السمعة تمثيلا مجازيا لدخول الملكية الفردية حياة البشر"، وهو هنا يشير لمشهد ليساج الذى يغتصب فيه السيد ديه كووربونيه أراضى جيرانه. يقول فيلاند فى فقرة لاحقة: "والمؤلف المجهول يدحض كل التفسيرات الرمزية، ويقول إن صندوق باندورا ما هو إلا صندوق فعلى لا أكثر ولا أقل، أو بالأحرى صندوق حريمى للزينة، الخ". والمؤلف المجهول المزعوم، إن كان وجد أقلا، يقصد فيما يبدو هدية الجمال الأبدى المذكورة عند فولتير. وليس من المستبعد أن يكون فيلاند أراد أن يسخر من ليساج وفولتير معا فى نفس السياق الفكاهى.

BIBLIOGRAPHY I.

CREATIVE PROMETHEAN LITERATURE (MODERN)

ca. 1585 : Southern, John : Pandora.

1595 : Anonymous : Parabata Vinctus, Paris.

1598 : Sidney, Sir Philip : Prometheus (in The Countess of Pembroke's Arcadia).

1606 : Graig, Alexander : To Pandora (in Amorous Songs, Sonnets, and Elegies). To his Pandora, from England (in Amorous Songs).

1608 : Figulus, Benedictus : Pandora magnalium naturalium aurea et benedicta . Strassburg, Zetzener.

1609 : Bacon, Francis : Prometheus (in De Sapientia Veterum).

1616 : D'Aubigné, T.A. : Les Tragiques donnés au public par le larcin de Prométhée. (Published pseudonymously under L.B.D.D., i.e. Le Bouc du désert, Paris. Probably composed about 1580).

1652 : Carleton, R.P. (Thomas Comptonus) : Prometheus christianus sev liber moralium. In quo philosophiae moralis finis et scopus aperitur. Antwerp.

1652 : Anonymous : La Pandore, ou l'assemblage de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministère du Cardinal Mazarin.

1656 : Cowley, Abraham: Prometheus Ill-Painted (in Miscellanies).

1664 : Killigrew, Sir William: Pandora, London.

1669 : Calderon : La Estatua de Prometeo, Barcelona (composed 1677).

1682 : Brady, Nicholas : The Giants War, By Dr. B — (in State-Poems ; Continued From the time of O. Cromwel, to this present Year 1697, pp. 23-30). A Political Satire published in 1697.

1704 : B.M. (Bernard Mandeville ?) : Typhon : or the Wars Between the Gods and Giants ; a Burlesque Poem in imitation of the Comical Mons. Scarron. (From the First Part of Scarron's Typhon).

1721 : Lesage : La Boîte de Pandore.

1721 : Parnell, Thomas : Hesiod : or, the Rise of Woman.

1724 : Swift, Jonathan : Prometheus, Dublin. (Reprinted in Walter Scott's edition of Swift, vol. x, pp. 472-475, 1814).

1725 : De Waleff, Blaise-Henri De Corte, Baron : Les Titans, ou l'ambition punie, Liège.

1740 : Voltaire : Pandore.

1770 : Wieland : Traumgespräch mit Prometheus.

1773 : Goethe : Prometheus : dramatische Fragment.

1775 : Wagner, Heinrich Leopold : Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zulezt ein Epilogus.

1779 : Wieland : Pandora: ein Lustspiel.

1785 : Herder : Voranssicht und Zurücksicht : ein Gespräch.

1792 : Sayers, Frank : Pandora : A Monodrama (in Poems, appended to the Second Edition of Dramatic Sketches of Northern Mythology).

1797 : Goethe : Die Befreiung des Prometheus.

1797 - 1821 : Monti, Vincenzo : Il Prometeo. (Published posthumously in 1832 in its entirety ; the first part was published in 1797 and the epopee was completed in 1821).

1800 : Anonymous : Les Hommes de Prométhée. (Ms. in the Bibliothèque de Reims).

1803 : Herder : Der entfesselte Prometheus : Szenen.

1803 : Falks, Johann Daniel : Prometheus : dramatische Gedicht.

1807 - 1808 : Goethe : Pandora.

1816 : Byron : Prometheus.

1816 : Colman, George : Fire ! or the Sun-Poker (in Eccentricities for Edinburgh), Edinburgh.

ca. 1816 : Anonymous : Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène, Paris ? A Satire on Napoleon at St. Helena.

1818 - 1819 : Shelley : Prometheus Unbound : A Lyrical Drama. (Published in 1820).

ca. 1820 : Medwin, Thomas : Prometheus the Firegiver : An Attempted Restoration of the Lost First Part of the Prometheian Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus, 1877. (Published anonymously and tentatively entered under Medwin in Toronto University Library).

after 1820 : Coleridge, Hartley : Prometheus : A Fragment. (Published in 1851).

1821 - 1822 : Percival, James Gates : Prometheus (in Poems, 1823).

1825 : Coleridge, S.T. : Prometheus.

1825 : Smith, Horace : The Shriek of Prometheus. Suggested by a Passage in the Second Book of Apollonius Rhodius (in Gaieties and Gravities, III, pp. 180-5, 1825 ; reprinted in Poetical Works, I, pp. 24-34, 1846).

1832 : Hervey, Thomas Kibble : Mercury and Pandora (in Illustrations of Modern Sculpture. A Series of Engravings, with Descriptive Prose, and Illustrative Poetry, by T.K. Hervey).
Prometheus (ibid.).

1838 : Quinet, Edgar : Prométhée. Paris, Bonnaire. (Reprinted: Paris, Pagnerre, 1857, and Paris, Baillières, 1877 and 1879 in Oeuvres complètes).

1839 : Reade, John Edmund : Prometheus Bound (in The Deluge).

1840 : Brereton, Joseph Lloyd : Prometheus Britannicus ; or John Bull and the Rural Police : a Tragic Comedy. By a Rugbean. London, Tilt (published anonymously).

1842 : Reade, John Edmund : A Record of the Pyramids : a Drama in Ten Scenes (on Prometheus).

1843 : Lowell, James Russell : Prometheus.

1843 : Ménard, Louis : Prométhée délivré. Paris, Comptoir des Imprimeurs Réunis. (Reprinted : Paris, Dentu, 1855 ; Paris, L'Art Indépendant, 1895).

1844 : Schömann, Georg Friedrich : Prometheus Solutus.

1847 : Story, William Wetmore : Prometheus (in Poems), Boston.

1848 : Autran, J. : La Fille d'Eschyle, étude antique : pièce jouée à l'Odéon le 9 mars 1848. (Printed, Paris 1877).

1850 : Hawkins, Thomas : Prometheus, London.

1855 : Fish, Franklin W. : Prometheus (in Poems), New Haven.

1857 : Grenier, E. : Prométhée délivré, Paris.

1857 : Blackie, John Stuart : Pandora ; Prometheus ; etc. (in Lays and Legends of Ancient Greece).

1858 : Longfellow, Henry Wadsworth : Prometheus (in The Courtship of Miles Standish), Boston.
Epimetheus (ibid.).

1859 : Garnett, Richard : Io in Egypt (in Io in Egypt).

1861 : Ashe, Thomas : The Myth of Prometheus (in Dryope).

1861 : Anonymous : Prometheus' Daughter, A Poem. London.

186? : Byron, Henry James: Pandora's Box; a Mythological Extravaganza in One Act. London, Lacy.

186? : Planché, James Robinson : Olympic Revels, or Prometheus and Pandora : a Mythological, Allegorical Burletta in One Act. Not Translated from the French but Borrowed from the English of George Colman the Younger, etc. London, Lacy.

1864 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Fire-Bringer, Edinburgh.

1864 : Anonymous : Pandora's Box, a Mythological Burlesque, Nottingham.

1866 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Firebringer. Melbourne, H.T. Dwight.

1866 : Heredia, José Maria de : Prométhée (in Le Parnasse contemporain), Paris.

1866 : Silvestre., Armand : Prométhée (in Poésies). Paris, Lemerre, 1880.

1867 : Simcox, George Augustus : Prometheus Unbound : A Tragedy.

1867 : Yardley, Edward : Prometheus (in Melusina).

1867 : Anonymous : Prometheus in Atlantis; à Prophecy of the Extinction of Christian Civilization. London, Low.

1869 : Busch, William : Prometheus ; or Mephistophiles Gets his Fill : an Original Ethical Dramatic Extravaganza in Five Acts, Chicago. (Published anonymously).

1869 : Busch, William : Prometheus' Diarial Account, a Novelistic Extravaganza, Chicago.

1875 : Longfellow, Henry Wadsworth : The Masque of Pandora, Boston.

1877 : Putnam, S.P. : Prometheus, a Poem. Putnam's Sons.

1877 : Bennett, William Cox : Prometheus the Firegiver ; an Attempted Restoration of the Lost First Part of the Promethean Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus. (Published anonymously and entered in several libraries under William Cox Bennett; cf. item 1820).

1878 : Taylor, Bayard : Prince Deukalion, Boston.

1878 : Grandmougin, Charles : Prométhée, drame antique en quatre parties, en vers. Paris, Sandoz et Fischbacher.

1880 : Symonds, John Aldington : Prometheus Dead (in New and Old).

1881 : O'Reilly, John Boyle : Prometheus-Christ (in The Statues in the Block).

1881 : Spitteler, Carl : Prometheus und Epimetheus : ein gleichniss von Carl Felix Tandem (pseudonym for Spitteler). Aarau, Sauerländer.

1883 : Bridges, Robert : Prometheus the Firegiver : a Mask in the Greek Manner. Oxford, Daniel. (Privately printed ; reprinted 1884 Bell and Sons ; 1898, Clarendon Press ; 1913, Oxford University Press, etc.).

1883 : Harwood, Isabella : Pandora, a Poetical Drama. London, Ellis and White. (With other plays : Andrea the Painter, Claudia's Choice, and Orestes. Published under the pseudonym of Ross Neil).

1883 : Moore, Charles Leonard : Herakles ; Prometheus (in Poems Antique and Modern), Philadelphia.

1884 : Mills, Elliot, E. : Pandora's (the) Log ; a Diary of our Ulster Campaign. By Vivian Gray Esq., London. (Published pseudonymously).

188? : Reece, Robert : Prometheus, or the Man on the Rock, a New and Original Extravaganza. London, Lacy. (In Plays).

1885 : James, Henry : Pandora (with Georgina's Sons, the Path of Duty, Four Meetings). Boston, J.R. Osgood & Co.

1885 : Hauptmann, Gerhard : Promethidenloos : eine Dichtung. Berlin, W. Issleib.

1886 : Myers, Ernest : The Judgment of Prometheus. London, Macmillan & Co.

1887 : Lytton, Robert Earl of : Prometheia — Freedom of Speech and Press, etc. (in After Paradise or Legends of Exile, pp. 159-191). A Mythological Satire.

1888 : James, Miss W.M. : Pandora's Portion : a Story of Hope by Austin Clare. (Published pseudonymously).

1890 : Crumpton, Nataline : Pandora : a Classical Play for Parlour and School.

1891 : Negreponte, Mary, P. : Io and Other Verse.

1891 : Aitken, Isabella, T.: Pandora (in Bohemia), Philadelphia.

1895 : Péladan, Joséphin : La Prométhéide : Trilogie d'Eschyle en Quatre Tableaux. Paris, Chamuel : Théâtre de la Rose-Croix.

1896 : Hewlett, Maurice : Prometheus (in Songs and Meditations)

1898 : Watson, Edward W. : The Cry of Prometheus (in Songs of Flying Hours), Philadelphia.

1898 : Trevelyan, Robert Calverley : Epimetheus (in Mallow and Asphodel).

1899 : Gide, André : Prométhée mal-enchaîné. Paris, Marpon et Flammarion. (Reprinted 1920 N.R.F. ; 1926 Gallimard ; English translation : Prometheus Illbound, by Lillian Rothermere, Chatto & Windus, 1919 ; Italian translation : Il prometeo mal incatenato, 1923 ; Arabic translation : Prometee thu'l Gill'il Muhmal, by Taha Hussein, Scribe Egyptien, Cairo, 1947).

1899 : Gilkin, Iwan : Prométhee. Fischbacher. (Reprinted 1926 in Oeuvres, éd. La Connaissance).

1899 : Dungan, Caro Atherton : Pandora (in The King's Jester and Other Short Plays for Small Stages). Boston, Houghton, Mifflin.

1899 : Moore, T. Sturge : Io (in The Vinedresser).

1900 : Stickney, Joseph Trumbull : Prometheus Pyrphoros. Boston, Houghton, Mifflin.

1900 : Hérold, André-Ferdinand : Prométhée (with Jean Lorrain). Cf. 1900 : Duval, P.A.M.

1900 : Duval, Paul Alexandre Martin : Prométhée, tragédie lyrique en trois actes. Musique de Gabriel Fauré. Représentée pour la première fois à Béziers, sur le Théâtre des Arènes, le 26 août 1900. (Second edition : Mercure de France). Published pseudonymously under the name of Jean Lorrain. Composed in collaboration with A. Ferdinand Hérold.

190? : Skriabin, A. : Prométhée.

190? : Baer, Marian, E. : Pandora's Box.

190? : Parry, Sir Charles Hubert Hastings : Scenes from Shelley's Prometheus Unbound Set to Music.

1904 : Moody, William Vaughn : The Firebringer. Boston, Houghton, Mifflin.

1904 : Goldberg, Mécislas : Prométhée repentant : drame, Reims.

1904 : Bourges, Elémir : La Nef . Paris, Stock. (Reprinted : Stock, 1922, 1940).

1904 : Cox, Ethel Louise : Prometheus (in Poems Lyrical and Dramatic), Boston.

1907 : Drew, Bernard : Prometheus Delivered (pp. 13-101).

1907 : Noyes, Alfred : The Last of the Titans (in Forty Singing Seamen).

1908 : Hahn, Reynaldo : Prométhée triomphant.

1908 : Beresford, Dudley : Io and Jupiter (in Lyrics and Legends).

1908 : White, Edward Lucas : The Titan (in Narrative Lyrics).

1909 : Lodge, Henry Cabot : Herakles. Boston, Houghton, Mifflin.

1910 : Hole, W.O. : The Chained Titan : A Poem of Yesterday and Today.

1910 : Lugones, Leopoldo : Prometeo : un proscripto del sol. Buenos Aires, Talleres de Otero.

1910 : Andrade, Olegario Victor : Prometheus : Dichtung, nebst einen Skizze vom Leben des Dichters. Translated by R. Ludloff in Argentinische Dichtungen, Bd. I.

1911 : Konopnicka, Marya : Prométhée et Sisyphe (in Pages choisies, traduction H.C.). Paris, Lethielleux.

1911 : Mitchell, John Ames : Pandora's Box. New York, Stokes.

1912 : MacKaye, Percy : To the Firebringer (in Uriel). Boston, Houghton, Mifflin.

1912 : Baggorre, Sir Reed Gooch : Genesis of the Gods ; The War with the Giants (in Mythological Rhymes).

1914 : Wedekind, Frank : Pandora's Box : a Tragedy in Three Acts. Translated by Samuel A. Eliot, Jr. New York, Boni.

1915 : La Massena, C.E. : Pandora.

1918 : Ruggi, Lorenzo : Prometeo : visione drammatica in quattro atti. Bologna, Zanichelli.

1920 : Pérez de Ayala, Ramon : Prometheus : the Fall of the House of Limon. Translated by Alice P. Hubbard and Grace Hazard Conkling. New York, Dutton.

1920 : Varagine, Jacobus : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag.

ca. 1920 : Watson, Frederick : Pandora's Young Men.

192? : Mackenna, Stephen : Pandora's Box. Ward, Lock.

1921 : Jeffrey, William: Prometheus returns and Other Poems.

192? : Ames, Jenefer: Pandora Lifts the Lid. New York, Dial Press.

1923 : Amend, J.G. : Pandora's Box (in Ten Minute Plays, edited with Foreword by Pierre Loving). New York, Brentano.

1923 : Eftimiu, Victor : Prometheus : Tragödie in fünf Akten. Translated into German by Felix Braun, with a Foreword by Hugo vonHoffmannsthal.Leipzig, Insel-Verlag.

1924 : Spitteler, Carl : Prometheus der Dulder. Jena, Diederichs (An Epic Poem).

1924 : Morley, Christopher and Don Marquis : Pandora Lifts the Lid. New York, Doran.

1924 : Wright, Gene : Pandora La Croix : a Novel. Philadelphia & London, Lippincott.

1924 : Spencer, Arthur Weightman : Prometheus Unbound and Other Experiments in Verse. Brookline, Mass., the Riverside Press.

1924 : Vokes, William : The Labours of Herakles.

1924 : Ransom, John Crowe : Prometheus in Straits (In Chills and Fever).

1925 : Fletcher, John Gould : The Death of Prometheus (in Parables), London.

1925 : Sitwell, Edith : Pandora's Box (in Troy Park).

1925 : Allen, Hervey : The Fire Thief (in Earth Moods).

1926 : Mendell, Clarence W. : Prometheus Unbound, Yale University Press.

1926 : Reeve, Arthur Benjamin : Pandora. New York, Harper.

1926 : Trevelyan, Robert Calverly: Epimetheus (in The Deluge).

1926 : Yarnall, Agnes : Pandora and Other Poems, Philadelphia.

1927 : Nichols, W.B. : Prometheus in Piccadilly. Ward, Lock.

1929 : Oneill, Mary Davenport : Prometheus and Other Poems.

1929 : Moore, Merrill : Pandora and the Moon (in The Noise that Time Makes).

1929 : Pemberton, L.B. : Prometheus Unbound ; etc. (in The Dance at the Spring), Boston.

193? : Baudoin, Charles : Pandore.

1931 : Deutsche, Babette : Epistle to Prometheus.

1933 : Masters, Edgar Lee : Prometheus (in The Serpent in the Wilderness).

1939 : Norwid, Cyprian : Promethidion. Introduction et traduction de Joseph Pérard. Paris, Bibliothèque Polonaise.

1941 : Rosten, Norman : Prometheus in Granada, a Verse Play (in W. Koslenko's Collection of One Hundred Non-Royalty Radio Plays, pp. 251-259.)

1946 : Paredes, Ramon Gonzalez : Prometeo, Poema. Caracas, Artes Graficas.

1946 : Blake, Francis : The American Prometheus. New York, the Fine Editions Press.

BIBLIOGRAPHY II
PROMETHEAN CRITICISM

Ackermann, Richard: "Studien über Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in Englische Studien, XVI, 19-39), 1892.

Adams, Henry : The Life of George Cabot Lodge. Boston, Houghton, Mifflin, 1911.

Adkins, Nelson F. : "The Poetic Philosophy of William Vaughn Moody" (in Texas Review, IX, 97-112), 1923-4.

Albérès, René-Marill : La Révolte des écrivains d'aujourd'hui. Paris, Corréa, 1949.

Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par Edgar Quinet ..." Hervé, 1866.

Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par Louis Ménard ... " Hervé, 1866.

Antcliffe, Herbert : "Prometheus in Literature" (in Nineteenth Century, XCVI, 815-24), 1924.

Archambault, Paul : Humanité d'André Gide. Paris, Bloud et Gay, 1950.

Aubrun, R.G. : Joséphin Péladan. Paris, Sansot, 1904.

Aubrun, R.G. : "La Renaissance tragique et le théâtre de Péladan" (in Chronique des Livres, 25 Juillet, 66-71), 1904.

Austin, Sarah : "Goethe's Prometheus" (in Characteristics of Goethe, pp. 255 et seq.).

Bailey, John : "Prometheus in Poetry" (in The Continuity of Letters, Clarendon Press, pp. 103-38), 1923.

Baker, Carlos : Shelley's Major Poetry : The Fabric of a Vision. Princeton University Press, 1948.

Bald, Marjory A. : "Shelley's Mental Progress" (in Essays and Studies by Members of the English Association, XIII, 112-137), 1928.

Baldensperger, F. : Goethe en France. Hachette, 1904.

Baldensperger, F. (ed.) : Poèmes de Vigny, 1914. (On the influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the 'Maison de Berger').

Baldensperger, F. : "Shelley" (in Revue de la Littérature Comparée, Octobre-Décembre, 447-8), 1922.

Barnard, Ellsworth : Shelley's Religion. Minnesota University Press, 1937.

Barot, Odysse : "Un Poète philosophe: Shelley" (in Revue Contemporaine, 30 Nov. et 15 Déc. 1867).

Barrell, Joseph : Shelley and the Thought of his Time. New Haven, 1947.

Barrès, M. : "Louis Ménard" (in Revue Bleue, XVIII, 33-36), 1902.

Barrès, M. : Louis Ménard, dernier poète de l'hellénisme. Durel, 1909.

Beaubourg, M. : "La Prométhéide de J. Péladan" (in Mercure de France, Septembre, 358-60), 1895.

Belling, J. : Die Metrik in Goethes Pandora. Bromberg, 1890.

Benham, Allen H. : "Shelley's 'Prometheus Unbound': An Interpretation". (in Personalist, IV, 110-20), 1923.

Berthelot, Ph. : "Louis Ménard" (in Revue de Paris, III, 572-90), 1901.

Berthelot, Ph. : Le dernier païen, Louis Ménard et son oeuvre. Juven, 1902.

Biedermann, Woldemar von : "Prometheus" (in Goethe-Forschungen, 124-144). Frankfurt-on-Maine, 1879.

Blackwood Magazine : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', VII, Sept. 1820.

Blunden, Edmund : Shelley. London, 1946.

Blunden, Edmund : Leigh Hunt's Examiner Examined, 1808-1825. London, 1928.

Bodkin, Maud : Archetypal Patterns in Poetry. Oxford University Press, 1934.

Boissy, G. : "De la Tragédie à propos de J. Péladan" (in Mercure de France, Août, 401-8), 1904.

Bouyer, R. : "Joséphin Péladan" (in Revue Bleue, 634-8, 19-26 décembre), 1918.

Braak, Sybrandi : André Gide et l'âme Moderne. Paris, 1922.

Bradley, A.C. : "Old Mythology in Modern Poetry" (in Macmillan's Magazine, XLIV, 28-47), 1881.

Bridges, Robert : Reviews of his 'Prometheus the Firegiver' : Academy, XXVI, 334-5, 1884 ; Athenaeum, January 24, p. 115, 1885.

Brückner, Wilhelm: "Uber Goethes Pandora" (in Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. VII, 355-68), 1892.

Buell, L.B. : "Byron and Shelley" (in Modern Language Notes, XXXII, 312-3), 1917.

Buriss, Eli E. : "The Classical Culture of Percy Bysche Shelley" (in Classical Journal, XXI, 344-54), 1925-6.

Bush, Douglas : Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. Minnesota University Press, 1932.

Bush, Douglas : "Notes on Shelley" (in Philological Quarterly, XIII, 299-302), 1934.

Bush, Douglas : Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. Harvard University Press, 1937.

Butler, E.M. : The Tyranny of Greece over Germany. Cambridge University Press, 1935.

Butler, E.M. : The Myth of the Magus. Cambridge University Press.

Butler, E.M. : The Fortunes of Faust. Cambridge University Press.

Cameron, K.N. : "Shelley and Ahrimanes" (in Modern Language Quarterly, III, 287-96), 1942.

Cameron, K.N. : "The Political Symbolism of 'Prometheus Unbound' " (in Publications of the Modern Language Association, LVIII, 728-753), 1943.

Campbell, Olwen Ward : Shelley and the Unromantics, 1924.

Canat, René : La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850). Paris, 1911.

Castelain, Maurice : "Démogorgon, ou le barbarisme déifié" (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, XXXVI, 22-39), 1932.

Cazamian, Louis : "Introduction" to his translation of Shelley's 'Prometheus Unbound'. Paris, Aubier, 1942.

C. de C. : "Edgar Quinet" (in Bibliothèque Universelle, XIV, 259-274), 1838.

Centenaire de Quinet, Le : Hachette, 1903.

Chassin, C. : Quinet, sa vie et son oeuvre. Paris, Piaget, 1859.

Chislett, William : The Classical Influence in English Literature in the Nineteenth Century. Boston, 1918.

Claar, Emil : Shelley : Trauerspiel in fünf Aufzugen. Vienna, 1876. (A play suppressed by the censor until 1918).

Clarke, Helen A. : "A Sketch of the Promethean Myth in Poetry" (in Poet Lore, IV, 135-44), 1892.

Clarke, Helen A. : Ancient Myths in Modern Poets. New York, 1910.

Clarke, M.L. : Greek Studies in England, 1700-1830. Cambridge University Press, 1935.

Clouard, M. : "André Gide" (in Mercure de France, VIII C, 492), 1909.

Collins, J. Churton : Greek Influence on English Poetry, 1910.

Comoedia : "La Prométhéide", 21 décembre 1925 (by G. Boissy) ; 25 october 1926.

Cook, A.S. : "Notes on Shelley" (in Modern Language Notes, XX, 161-2), 1905.

Courtney, W.L. : "Mr. Thomas Hardy and Aeschylus" (in Fortnightly Review, CVII, 464-77, 629-40), 1917.

Croce, Benedetto : Goethe (English translation, Knopf), 1923.

Current Literature : "William Vaughn Moody", Dec. 1910.

Desonay, Fernand : Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. Paris, 1928.

Dossier de Béziers : Prométhée (Collection Rondel).

Dowden, Edward : "Edgar Quinet" (in Fortnightly Review, XV, 199-218), 1871.

Dowden, Edward : The Life of Shelley. London, 1886 (2 vols.).

Drain, Henri : Nietzsche et Gide. Paris, éd. de la Madeleine, 1942.

Ducros, Jean : Le Retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siecle. Paris, 1918.

Dudley, A. : "Le Mouvement poétique anglais depuis Shelley" (in Revue des Deux Mondes, 1er Juin, 147-165 ; ibid, 15 septembre 1854, 1136-60, and 15 février 1856, 821-46).

Duntzer, Heinrich : "Goethes Prometheus und Pandora" (in Erläuterung zu den deutschen Klassikern, Band LV). Leipzig, 1874.

Ebeling, Elizabeth : "A Probable Paracelsian Element in Shelley" (in Studies in Philology, XXXII, 508-25), 1935.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : Prométhée, ou le mystère de l'homme. Paris, Adyar, 1947 (3e éd.).

Ernest-Charles, J. : Le Théâtre des poetes, 1895-1910. Paris, 1910 (on Péladan and Hérold).

Estève, H. (ed.) : Destinées of Alfred de Vigny, 1913. (On the Influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the Destinées).

Etienne, L. : "Le Paganisme poétique en Angleterre" (in Revue des Deux Mondes, 15 mai, 1291-317), 1867.

Etienne, L. : "Shelley" (in Revue Européenne, 1er Avril, 509-34), 1860.

Europe Littéraire L' : Shelley, pp. 13-14, 1833.

Evans, F.B. : "Shelley, Godwin, Hume, and the Doctrine of Necessity" (in Studies in Philology, XXXVII, 632-640), 1940.

Examiner, The : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound' by Leigh Hunt, Jan. 20, June 9, 16, and 23, 1822.

Fairclough, Henry R. : The Classics and Our Twentieth-Century Poets. Stanford University Press, 1927.

Figaro, Le : Supplément littéraire (On Shelley : Articles by Paul Bourget, Henri Bordeaux, H. de Régnier, P. Gregh), Juillet 1922.

1903.

Fortoul, H. : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in Revue de Paris, LI, 218-41), 1838.

Forum : "William Vaughn Moody", October, 1922.

Foster, Finley M.K. : English Translations from the Greek. Columbia University Press, 1918.

Frye, Northrop : Fearful Symmetry : A Study of William Blake. Princeton University Press, 1947.

Garnier, Paul-Louis : "Prométhée" (in Revue Blanche, 15 septembre 1900).

Gates, J. : "Shelley and Calderon" (in Philosophical Quarterly, XVI, 49-58), 1937.

Gautier, P. : Un Prophète : Edgar Quinet. Plon, 1917.

Gayley, Charles M. : The Classic Myths in English Literature and in Art. Boston and New York, 1911.

Gilbert, Allen : "A Note on Shelley", Blake, and Milton" (in Modern Language Notes, XXXVI, 505-6), 1921.

Gingerich, S.F. : Essays in the Romantic Poets. New York, 1924.

Gomont, H. : "Poètes anglais au XIX siècle : Byron, Shelley" (in Revue de l'Est, I, 189-207), 1864.

Gordon, George (ed.) : English Literature and the Classics. Oxford, Clarendon Press, 1912.

Grabo, Carl : "Electricity, the Spirit of the Earth, in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Philological Quarterly, VI, 133-50), 1927.

Grabo, Carl : "Astronomical Allusions in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Philological Quarterly, VI. 362-78), 1927.

Grabo, Carl : A Newton Among the Poets. North Carolina University Press, 1930.

Grabo, Carl : Prometheus Unbound : An Interpretation. North Carolina Press, 1935.

Graf, Arthuro : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.

Grappe, G. : "Edgar Quinet." (in La Quinzaine, 1er Avril), 1903.

Grix, F. Le : "Péladan" (in Revue Hebdomadaire, VII, 270-5), 1918.

Guérard, Albert : French Prophets of Yesterday : A Study of Religious Thought Under the Second Empire. London, 1913.

Guérard, Albert : Robert Bridges. Harvard University Press, 1942.

Guérard, Albert : "Prometheus and the Aeolian Lyre", (in Yale Review, vol. 3), 1944.

Guerle, E. : "Byron, Shelley et la littérature anglaise" (in Revue des Deux Mondes, XIX, 412-34), 1859.

Guild, Edward C. : A List of Poems Illustrating Greek Mythology in the English Poetry of the Nineteenth Century. Bowdoin College Library Bulletin, No. I, pp. 15-31, 1891.

Gutteling, Johanna F.C. : Hellenic Influence on the English Poetry of the Nineteenth Century. Amsterdam, 1922.

Gutteling, Johanna F.C. : "Demogorgon in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Neophilologus, IX, 283-85), 1924.

Harnack, Otto : "Goethe's Pandora" (in Essais und Studien zur Literatur-Geschicht, 99-118), Braunschwig. (Published before in Preussische Jahrbücher), 1893.

Harper's Weekly : "William Vaughn Moody", Nov. 12, 1910.

Heath, R. : Edgar Quinet : His Early Life and Writings. Teubner, 1881.

Heath, R. : "Edgar Quinet" (in La Grande Revue, XXXIX, 529-47), 1881.

Henry, David O. : William Vaughn Moody : A Study. Boston, 1934.

Hommage à André Gide : (Various hands), éd. du Capitole.

Hood, Thurman L. : Browning's Ancient Classical Sources. Harvard Studies in Classical Philology, XXXIII, 78-180, 1922.

Hungerford, E.B. : Shores of Darkness. New York, 1941. ('Prometheus Unbound and Adonais').

Independent : "William Vaughn Moody", Feb. 6, 1913.

Jones, Claude E. : "Christ a Fury?" (in Modern Language Notes, L, 41), 1935.

Journal Général de la Littérature Etrangère : "Shelley", XXXIII p. 33 ; cf. p. 172, 1839. Cf. XXVI, p. 276, 1826.

Journal des Savants : (Shelley's : 'Prometheus Unbound'), June, 1821. (Announced for the first time in France).

Kellner, L. : "German Translations of 'Prometheus Unbound'" (in Englische Studien, XXII, 295-8), 1895.

Killen, Alice : "Influence of Shelley's Wandering Jew on Quinet" (in Revue de la Littérature Comparée, Janvier I, 1936), 1925.

Kilmer, J. : "William Vaughn Moody" (in the Circus and Other Essays).

Kitchin, George : A Survey of Burlesque and Parody in English. Edinburgh and London, 1931.

Knight, A.H.J. : "Some Reflections on Spitteler's 'Prometheus und Epimetheus'" (in Modern Language Review, XXVII, 330-47), 1932.

Knight, A.H.J. : Some Aspects of the Life and Work of Nietzsche, Particularly of His Connection with Greek Literature and Thought. Cambridge University Press, 1933.

Knight, G. Wilson : "The Naked Seraph : an Essay on Shelley" (in The Starlit Dome, Oxford University Press), 1941.

Knowles, Dorothy : La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Paris, Droz, 1934.

Koszul, A. : "Les Océanides et le thème de l'amour dans le Prométhée de Shelley" (in Revue Anglo-Américaine, II, 385-93), 1924-5.

Koszul, A. : "Longfellow et Quinet" (in Mélanges Baldensperger, 19-22). Hachette, 1930.

Kraemer, Casper J. : "The Influence of the Classics on English Literature" (in Classical Journal, XXII, 485-97), 1926-27.

Lalou, R. : André Gide. Heissler, 1928.

Landi, Carlo : Demogorgone. Palermo, Sandron, 1930.

Lang, Renée : André Gide et la pensée allemande. Paris, Egloff, 1949.

Larroumet : "Prométhée" (in Le Temps, 30 sept.), 1900.

Latimer, George D. : "A Study of Browning's 'Ixion' " (in Poet Lore, IV, 243-54), 1892.

Law, Helen H. : Bibliography of Greek Myth in English Poetry (Service Bureau for Classical Teachers, Bulletin XXXVII). New York, 1932.

Lawton, W.C. : "The Classical Element in Browning's Poetry" (in American Journal of Philology, XVII, 197-216), 1896.

Ledrain, E. : Edgar Quinet. Picard et Kaan, 1903.

Levin, Harry : The Broken Column : A Study in Romantic Hellenism. Harvard University Press, 1931.

Lewis, Charleton M. : "William Vaughn Moody" (in Yale Review, II, 688-703), 1913.

Liptzin, Solomon : Shelley in Germany. New York, 1924.

Literary Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', Sept. 9, 1820.

London Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', II, Oct., 1820.

Lotspeich, Henry G. : "Shelley's 'Eternity' and Demogorgon" (in Philological Quarterly, XIII, 309-11), 1934.

Lorrin, Paul : Les Sources de l'oeuvre de Longfellow. Paris, Larose, 1913.

Madariaga, Salvador de : Shelley and Calderon, and Other Essays. London, 1920.

Magnin, Charles : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in Revue des Deux Mondes, XV, 472-490), 1838. Reprinted in Causeries et méditations, vol. I, 266-297, Paris, Duprat (with references to Shelley's 'Prometheus Unbound').

Mann, Klaus : André Gide and the Crisis of Modern Thought. Creative Age Press, New York.

Marshall, Lily E. : "Greek Myths in Modern English Poetry : Introduction" (in Studi di Filologia Moderna, IV, 255-80), 1911.

Ménard, Louis : "La Symbolique du feu" (in Gazette des Beaux-Arts, XXXVI, 164-175), 1875.

Ménard, Louis : "La Légende du Paradis Perdu" (in Revue Bleue, V, 213-5), 1883.

Michel, H. : Edgar Quinet. Lyon, Storck, 1904.

Miomandre, Fr. de : "André Gide et l'inquiètude philosophique" (in Mercure de France, XLII, 361), 1902.

Monde Théâtral, Le : "Prométhée", 29 juillet, 1920.

Montégut, E. : Essai de la littérature anglaise. Hachette, 1883 (Shelley).

Monthly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XCIV, Feb., 1821.

Monthly Review and Magazine (Calignani's) : Shelley, Oct.-Dec., pp. 33-39, 1824.

Moody, William Vaughn : "The Poems of Trumbull Stickney" (in North American Review, CLXXXIII, 1005-18), 1906.

More, Paul Elmer : "Shelley" (in Shelburne Essays : Seventh Series). New York, 1910.

Morris, Max : "Prometheus" (in Goethe-Studien, vol. I, 237-48). Berlin, 1892.

Morris, Max : "Pandora" (ibid., 249-291).

Mourier, Athénaïs : "Le Prométhée de Quinet" (in Revue Française et Etrangère, Juillet, 93-110), 1838.

Muhlfeld, L. : "Prométhée" (in Echo de Paris, Août 30), 1900.

Muirhead, James : "Carl Spitteler and the New Epic" (in Essays by Divers Hands : Being the Transactions of the Royal Society of Literature, N.S., X, 35-57), 1931.

Murray, Gilbert : The Classical Tradition in Poetry. Harvard University Press, 1927.

Nairn, J.A. : "Robert Browning's Debt to Classical Literature" (in Transactions of the Royal Society of Literature, Second Series, XXIX, 71-94), 1909.

Nietchie, Elizabeth : "Browning's Use of the Classics" (in Classical Weekly, XIV, 105-10), 1920-21.

Nolte, Fred Otto : German Literature and the Classics : Bibliographical Guide (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, XVIII, 125-63), 1935.

Notopoulos, James A. : "Shelley and Thomas Taylor" (in Publications of the Modern Language Association, LI, 502-17), 1936.

Notopoulos, James A. : The Platonism of Shelley. Duke University Press, 1949.

Nouvelle Revue du Midi : Numéro consacré à Péladan, Nîmes, 1925.

Oeuvre, L' : "La Prométhéide", 22 Déc., 1925.

O'Rourke, Eileen : The Use of Mythological Subjects in Modern Poetry. London University Press, 1912.

Partridge, E. : The French Romantics' Knowledge of English (1820-1848), 1924.

Peck, Walter E. : Shelley : His Life and Work. Boston and New York, 1927.

Pesce, D. : "Il Classicismo di P.B. Shelley" (in La Nuova Italia, Florence, January 1934, 11 et seq., February, 56 et seq.).

Peyre, Henri : Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870. Yale University Press, 1932.

Peyre, Henri : Louis Ménard. Yale University Press, 1932.

Peyre, Henri : Shelley et la France. Le Caire, 1935.

Pierce, Frederick E. : "The Hellenic Current in English Nineteenth Century Poetry" (in Journal of English and Germanic Philology, XVI, 103-35), 1917.

Pioch, G. : "Prométhée" (in Musica, Feb.), 1908.

Prade, V. de la : "Quinet" (in Revue Lyonnaise, IX, 377,397), 1839.

Prescott, Frederick C. : Poetry and Myth. New York, 1927.

Quarterly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XXVI, Oct. 1821.

Quesnel, L. : "Les Poètes anglais : Shelley" (in Revue Bleue, 6 Oct. 320-26), 1877.

Quinet, Edgar : "De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme" (in Revue des Deux Mondes, XIII, 337-351), 1838.

Rabbe, Félix : Shelley : sa vie et ses oeuvres. Paris; Savine, 1887. (English Translation, 1888).

Rader, Melvin, M. : "Shelley's Theory of Evil Misunderstood" (in Western Reserve Studies : A Miscellany, New Series, XXXIII), 1930.

Recueil des articles publiés dans la Revue Pédagogique à l'occasion du centenaire de Quinet. Delagrave, 1903.

Regnard, A. : "Un Poète révolutionnaire : Shelley" (in La Jeune France, 13-23 ; 70-76 ; 118-122 ; 167-180).

Reville, Albert : "Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive" (in Revue des Deux Mondes, XL, 843-71, 15 Août), 1862.

Reville, Albert : "Les Origines du christianisme selon l'école de Tubingue. Le Dr. Bäuer et ses oeuvres" (in Revue des Deux Mondes, VL, 104-42), 1863.

Reville, Albert : "Histoire du Diable" (in Revue des Deux Mondes, LXXXVIII, 876-95), 1870.

Revue Britannique : "Puissances intellectuelles de notre âge : Shelley". Second Series, VI, pp. 217-213 (from the Edinburgh Review).

Riggs, Thomas : "Prometheus : 1900" (Trumbull Stickney).

Rivière, J. : "André Gide" (in Grande Revue, LXIX, 757-777 ; LXX, 90-113), 1911.

Rivière J. : Etudes. Gallimard, 1924 (On Gide).

Robertson, John G. : The Gods of Greece in German Poetry. Clarendon Press, 1924.

Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.

Rossetti, W.M. : "Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Shelley Society Papers, I, 138-79), 1888 et seq.

Sandys, Sir John : A History of Classical Scholarship. Cambridge University Press, 1903-8 (3 vols.).

Santayana, George : "Shelley" (in Winds of Doctrine). New York, 1913.

Sargeaunt, G.M. : "Classical Myths in the National Gallery" (in Classical Studies), 1929.

Sarrazin, G. : Poètes modernes de l'Angleterre. Paris, 1885. (Shelley).

Saxl, Fritz (ed.) : England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg (1930-31). Leipzig and Berlin, 1932.

Schäfer, Th. : "Aeschylos' Prometheus und Wagners Loge". Bremen, 1899.

Schmidt, Erich : "Goethes 'Prometheus' " (in Jahrbuch, Bd. XX, 1-22), 1899.

Schorer, Mark : William Blake. Holt, 1946.

Schure, Edouard : "Le Poète Panthéiste de l'Angleterre : 1. La Vie de Shelley 2. L'Oeuvre de Shelley" (in Revue des Deux Mondes, 1 and 15 Feb., 537-668 and 745-779), 1877. Reprinted in Précurseurs et révoltés. Paris, Perrin, 1923.

Scott, W.S. : Shelley at Oxford. London, 1944.

Seckendorff, Le : Prometheus, circa 1800.

Seznec, Jean : La Survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. London, Warburg Institute, 1940.

Sheppard, J.T. : Aeschylus and Sophocles. New York, 1927.

Shorey, Paul : "The Poetry of William Vaughn Moody" (University of Chicago Record, XIII, 172-200), 1927.

Smith, F. Seymour : The Classics in Translation, 1930.

Smyth, Herbert Weir : Aeschylean Tragedy. California University Press, 1924.

Steeg, T. : Edgar Quinet. Cornély, 1903.

Stinchcomb, James: "Classical Mythology in Contemporary American Poetry" (in Classical Weekly, XXVI, 81-4), 1932-33.

Stockoe, F.W.: German Influence in the English Romantic Period. Cambridge University Press, 1926.

Strong, Archibald T.: Three Studies in Shelley. Oxford University Press, 1921.

Symons, Arthur: The Romantic Movement in English Poetry, 1909.

Taillandier, St.-René: "Edgar Quinet et ses oeuvres" (in Revue des Deux Mondes, XVI, 125-59), 1858.

Thompson, Edward: Robert Bridges. Oxford University Press, 1944.

Thompson, Francis: "Paganism Old and New" (in Works, ed. W. Meynell, III, 38-51), 1913.

Thompson, Lawrence: Melville's Quarrel with God. Princeton University Press, 1951.

Thomson, J.A.K.: The Religious Background of the Prometheus Vinctus (Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Tillyard, E.M.W.: "Shelley's 'Prometheus Unbound' and Plato's 'Statesman'" (in London Times Literary supplement, Sept. 29, 691), 1932; cf. George Sampson, ibid., 762.

Todd, O.J.: "The Character of Zeus in Aeschylus' 'Prometheus Bound'" (in Classical Quarterly, XIX, 61-67), 1925.

Toutain, G.L.: "Péladan" (in Mercure de France, CXXIIX, 385), 1918.

Trarieux, G.: "Edgar Quinet" (in Cahier de la Quinzaine, 53-9), 1903.

Trevelyan, Humphrey: The Popular Background of Goethe's Hellenism, 1934.

Tronchon, Henri: Le Jeune Edgar Quinet. Paris, 1937.

Valkhoff, P.: "Louis Ménard" (in Neophilologus, 88-100), 1916.

Vincenti, L.: "Prometeo" (in Leonardo, III, 97-101), 1932.

Walzel, Oskar : Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Munich, 1932.

Weber, Carl J. : "Thomas Hardy's 'Aeschylean Phase' " (in Classical Journal, XXIX, 533-35), 1933-34.

West, Albert H. : L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700. Paris, 1931.

White, Newman Ivey : "Shelley's 'Prometheus Unbound' : or Every Man His Own Allegorist" (in Publications of the Modern Language Association, XL, 172-184), 1925.

White, Newman Ivey : The Unextinguished Hearth. Durham, N.C., 1938.

White, Newman Ivey : Shelley. New York, 1940 (2 vols.).

Wilamowitz-Möllendorf Ulrich von : "Goethes Pandora" (in Jahrbuch, Bd. XIX, 1-19 : being a paper written for the Goethe Gesellschaft, 13th General Meeting, June 4, 1898, Weimar), 1898.

Winstanley, Lilian : "Platonism in Shelley" (in Essays and Studies by Members of the English Association, IV, 72-100), 1913.

Wittmans, F. : Histoire de la Rose-Croix. Paris, Adyar, 1925.

Woodberry, George E. : "The Titan Myth" (in The Torch, New York, 57-109), 1905.

Yeats, W.B. : "The Philosophy of Shelley's Poetry" (In Ideas of Good and Evil). London, 1903.

Yeats, W.B. : "Prometheus Unbound" (in The Spectator, CL, 366-7), 1933.

Young, R. Brett : Robert Bridges. Martin Secker, 1914.

Young, A.B. : "Shelley and Peacock" (in Modern Language Review, II,) 1907.

Zettner, Hans : Shelleys Mythendichtung. Leipzig, 1904.

BIBLIOGRAPHY III

PROMETHEAN SCHOLARSHIP

Adams, S.M. : Hesiod's Pandora (in Classical Review, 193-6), 1932. The Four Elements in the Prometheus Vinctus (in Classical Philology, 97-103), Chicago, 1933.

Aleati, B. : Idee religiosi e morali nel frammenti eschilei (in Rendiconti dell'instituto Lombardo, LXXIV, 616-624). Milano, Noepli, 1940-1.

Alexanderson, A.M. : Ofversigt of Prometheus-mythen. Upsala, 1870.

Allen, F.D. : Prometheus and the Caucasus (in American Journal of Philology, No. 49, 51-61), 1892.

Allen, J. T. : The Romantic Aeschylus (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLIII), 1914

Aly, W. : Zu Prometheus (in Rheinisches Museum für Philologie, 414 et seq., 1914 ; Berliner philologische Wochenschrift, 417-423), 1914

Andrieux : Le Prométhée enchainé d'Eschyle (in Revue encyclopédique, mai V, 442-469), 1820.

Anonymous: Observationes in Aeschyli Prometheum eiusdemque fabulae in germ. translatae specimen. Salzwadel, 1834.

Anonymous : L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Rivista di antichità, 81-9), 1923.

Anonymous : Le Prométhée d'Eschyle (in L'Instruction publique, VII, 754-5. 770). Paris, 1878.

Arbusov : Prometheus (in Russian) 1856.

Bacon, J.R. : Three Notes on Aeschylus' Prometheus Vinctus (in Classical Review, 115-120), 1928.

Baenteli, M. : Le Mythe de Prométhée (in Revue occidentale, 19 et seq.), Paris, Crès, 1914.

Bailey, John : Prometheus (in the Continuity of Letters). Oxford, 1923.

Bapp. K.: Prometheus, ein beitrag zu griechischen Mythologie (in Osterprogram. des Gymnas. zu Oldenburg), 1896.

Baumann, E.D. : Der Wahnsinn der Io (in Archiv für Geschichter der Medizin, XXX, 307-314). Leipsig, Barth, 1932.

Bayne, Th. : The Wanderings of Io (in Academy, No. 373, 566 et seq.).

Bellmann, C.F.A. ; Dissertationis de Aeschyli ternione Prometheo, particula prior, c. 1830. De Aeschyli ternione Prometheo liber duo, 1839.

Bergk, Theod. : Lösungen VII. Zur Prometheussage (in Philologus, Bd. XXXII, 673-8), 1873.

Bikélas, D. : Sur une Traduction néo-hellénique du Prométhée et sur la métrique contemporaine (in Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, IX, 97-105), 1875.

Birt, Th. : Aeschylus und sein Prometheus, oder die Erziehung Gottes (in Humanistisches Gymnasium, 124-134). Leipzig, Teubner, 1932.

Blomfield : On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Oct. XV, 152), 1809.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Jan. XVI, 315-320), 1810.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Feb. XIX, 477-502), 1812.

On Stanley's Aeschylus (in Museum Criticum, III, 250-4), 1812.

Bock, M. : De Aeschylo poeta orphico et Orpheo pythagorico. Jena, 1914.

Bogner, H. : Die Stellung des Zeus in Prometheus Desmotes (in Philologus, 469-470), Leipzig, 1933.

Böklen, E. : Die Sintflutsage : Versuch einer neuen Erklärung (in Archiv. für Religionswissenschaft, VI, ii, 97-150).

Bonnard, A. : La Révolte de Prométhée et le devenir de la justice (in Suisse contemporaine. 417-422). Lausanne, 1946.

Borgeaud, W. : Le Déluge, Delphes et les Anthestéres (in Museum Helveticum, 205-250). Basel, Schwabe, 1947.

Bosurgi, Dominico : Il Fato e la libertà umana nel Prometeo legato di Eschilo (in Il Fatalismo e il sentimento della libertà morale, IV). Catania, Giannotta, 1892.

Brunnhofer, Hermann : Die Geographie von Centralasien in den Irren der Io in Aeschylus' Prometheus (in Des Verf. Einzelbeiträge zur allgemeinen U. vergleichenden Sprachwissenschaft IX, 134-142). Leipzig, 1890.

Bussler, E. : Die Reihenfolge der Tragödien in Aeschylos Prometheia (in Jahrbücher für klassische Philologie. No. 147, 276-282), 1893. Job und Prometheus, 1897.

Caesar, Jul. : Reply to Schömann (in Zeitschrift für das Altertum, 113-114), 1845.

Zu Aeschylus Prometheus 49, 209, 259 et seq., 313, 386, 493 et seq. 574 (in Philologus, 13 Jahrgang, 608-611), 1858.

Der Prometheus des Aeschylos ; zur Revision der Frage über seine theologische Bedeutung. Marburg, 1960.

Cammelli, C. : La Figura di Oceano nel Prometeo legato di Eschilo (in Atene e Roma, N.S., IG. 31-68), 1928.

Campbell, Lewis : The Intention of Aeschylus in the Prometheus Trilogy (in Academy, No. 271, 43 et seq.), 1877.

Carrière, M. : Prometheus (in Deutsche Museum, 14 et seq.), 1855

Case, Janet : On Prometheus Desmotes 980-1 (in Classical Review, 99-100), 1904

Cobet : De Locis quibusdam in Aeschyli Prometheo et scholiis antiquis ad hanc tragoediam (in Mnemosyne, Bibliotheca Philologica Batava, XIV, 121 et seq.), 1886.

Coleridge, S.T. : Lecture on the Prometheus of Aeschylus, 1825.

Coman, J. : L'Authenticité du Promethée enchainé d'Eschyle, Bucharest, 1943. Titanul Prometheu. Bucharest, 1935.

Conradt, C. : Die Abteilung lyrischer Verse in griechischen Drama und seine Gliederung der Verszahl, I Heft : Aeschylus' Prometheus und Perser. Berlin, Weidmann, 1879.

Ueber die zahlenmässige Grundlage in Plane des aeschyleischen Prometheus (in Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen in Gera, 137-141), Leipzig, 1879.

Cosattini, A. : Nota di Prometeo 886-7, 860-1 vulg. (in Rivista di Filologia, 336-7), 1906.

Croiset, M. : Le Mythe de Pandore (in Revue des cours et conférences, 5 mars, 5 et 20 mai), 1914.

Csengeri, J. : Les Traductions en hongrois du Prométhée depuis 1783, (in Egyetemes philologiai közlöny, 601-629), 1901.

Cunerth, J.C.G. : Jupiter Aeschylus. Cörlitsz, 1818.

Delineatur Prometheus, Okeanus, etc., 1821.

Darenberg et Saglio : Prométhée (in Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, article by J. Toulain).

Declercq. M. : Origine et évolution du mythe de Promethée dans l'antiquité grecques. Louvain, 1942-3.

Defontenay, Paul : Prométhée (in Etudes dramatiques, 187-236). Ledoyen, 1854.

Delff, H.K.H. : Prometheus, Dionysos, Sokrates, Christus (in Beiträge zur Religionsgeschichte). Gotha, 1877.

Devatani, N. :La Figure du tyran dans le Prométhée d'Eschyle (in Comptes rendus de l'académie des sciences de Russie, IV, 70-4), 1929.

Diestel, L. : Die Sintflut und die Flutsagen des Altertums, 1871.

Dollinger : Heidenthum und Judenthum. Regensberg, 1859 (on Io).

Donnoni, P. : Il Significato del Prometeo di Eschilo (in Ann. Lyc. Cinn. Vitt. Ph. II, Napoli, 1934-5; Il Mondo clàssico, 236, Torino 1935).

Dressler, M. : Prometheus (in Preuss. Jahrbücher, Bd. 96, II, 193-202).

Duncan, Raymond : Les Grands crucifiés ; conférence à l'Université Philosophique, le 16 mars, 1919). Paris, 1919.

Düntzer, H. : Ueber den Prometheus Desmotes des Aeschylus (in Jahrbücher für klassische Philologie, No. 143, 737-750), 1892.

Earle, M.L. : Prometheus 129 (in Classical Review, 20-22), 1900. Miscellania Critica Prometheus 2 (in Transactions and Proceedings of

the American Philological Association, XXVIII-XXIX), 1902.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : Prométhée ou le mystère de l'homme. Paris, Adyar, 1947 (3ème édition).

Eitrem, S. : De Prometheo (in Eranos, Mélanges, Rudberg, 14-19), 1946.

Elmsloy : On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XVII, 211 et seq.), 1810.

On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XIX, 64 et seq.), 1811.

Endert, J. van : Die Prometheussage, in Lichte der Offenbarung betrachtet. Köln, Bachem, 1865.

Engelmann, R. : De Ione commentatio archaeologica. Halle, 1868 (*Cf.* Jahrbücher des kaiserlichen d. archäelog. Institut, XVIII, 37 et seq.).

Errante, V. : Prologo e parodos del Prometeo eschileo (in Cult. V, 433-442).

Fairfield, A. R. and D.W. Freshfield : The Wanderings of Io (in Academy, No. 375, 33 et seq. ; No. 377, 68 et seq. ; No. 378, 105 et seq.), 1879.

Farnell, L.R. : The Paradox of the Prometheus Vinctus (in Journal of Hellenistic Studies, 40-50), 1933.

Félix-Faure-Guyau, L. : Un Pressentiment païen du Calvaire ; le Prométhée d'Eschyle (in Correspondant, XV, 3). Paris, 1914.

Feuerbach, A. : De Prometheo Aeschyli consilio atque indolo. Brunswick, 1853.

Fischer, F. : Nereiden und Okeàniden in Hesiods Theogonie. Halle, Jung, 1934.

Fischer, F.F.C. : De Deo Aeschyleo. Amsterdam, 1892.

Flach, Hans : Zur Prometheussage (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 123, 817-823), 1881.

Zum Prometheus des Aischylos (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 129, 827-831), 1884.

Flaxman, John : Compositions from the Tragedies of Aeschylus designed by John Flaxman. London, 1831.

Focke, F. : Aeschylos' Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, 48), 1929.

Aeschylos' Prometheus (in Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie, LXV, 259-304), 1930.

Forschhammer, P.W. : Ueber des mythische und geographische Wissen des Aeschylus (in Verhandlungen der 20. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Frankfurt, 1862, 31-41. Leipzig, 1863, (Die Wanderungen der Io).

Die Wanderungen der Inachostochter Io, zugleich zum Verständniss des gefesselten Prometheus des Aeschylos erklärt. Kiel, 1881.

Foss, B. : De Loco in quo Prometheus apud Aeschyli vinctus sit. Bonn, 1862.

Fränkel, Jonas : Wandlungen des Prometheus (Antrittsvorlosung gehalten am 6 november, 1909). Bern, Drechsel, 1910.

Franz, E. : Die Beziehungen der japetischen Mythologie zur griechischen. Bonn, Röhrscheid, 1932.

Frensdorff, E. : Sur le Prométhée enchaîné d'Eschyle (in Etudes sur Eschyle). Bruxelles, 1845-6.

Froy, Karl : Aeschylus Studien, I. Prometheus. Bern, Jent and Reinert, 1879.

Freyer, Hans : Prometheus : Ideen zur Philosophie der Kultur. Jena, Diederichs, 1923.

Fritz, K. von : Pandora, Prometheus, and the Myth of the Ages (in Review of Religion, 227-260), 1947.

Fritzsche, Franz Volkmar : Aeschylea de versibus Promethei 19,20, 52, 112 et seq., 115-119, 215, 315 et seq., 408 et seq., (in Miscellanea ; 6-8), Rostock, 1882.

Fröreisen, Isaac : Argumenta zu Aeschylus' Prometheus, 1897.

Gadamer, H.G. : Prometheus und die Tragödie der Kultur (in Anales de filologia clasica, IV, 329-344). Buenos-Aires, 1947-9.

Gardner, Percy : A New Pandora Vase (in Journal of Hellenistic Studies, XXI, 1-9), 1901.

Gent, J.M. van : In Aeschylum : Prometheus 311 (in Mnemosyne VI, 443), 1857.

Gerhardt : Prometheus (in Mythologie, 128).

Gess, O. : Ueber den Prometheus des Aeschylos (in Kirchliche Monatsschrift, I, 287-299). Halle, 1882.

Gietmann, Gerhard : Prometheus (in Klassische Dichter und Dichtungen), 1887.

Gilbert : Prometheus (in Griechische Götterlehre, 93), 1898.

Girard, P. : Sur un Passage interpolé du Prométhée d'Eschyle, 816-8, 823-843, 845, 875-6 (in Revue des études grecques, 149-188), 1899.

Le Mythe de Prométhée dans la poésie hésiodique (in Revue des études grecques, 217-230), 1909.

Godet, Frédéric : Le Prométhée d'Eschyle (in Le Chrétien évangélique, No. 26, 57-73), 1883.

Gow, A.S.F. : Elpis and Pandora in Hesiod (in Ridgeway Essays, 99-109).

Graf, A. : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.

Gray, H. : On Prometheus, 425, 558, 568, 599 (in Review of Philology, 124-7), 1929.

Grazia, D. de : Il Mito e l'arte nel Prometeo di Eschilo, 1900.

Groenboom, P. : De Aeschyli Prometheo (in Mnemosyne, LV, 88-100, 1927.

Gruppe, Otto : Prometheus (in Griech. Kulte und Mythen, I, 131).

Guarducci. M. : Il Mito di Pandora (in Studi e materiali, III. 14-30), 1927.

Leggende dell'antica Grecia relative all'origine dell'umanità e analoghe tradizioni di altri paesi. Roma, Bardi, 1927.

Gulick, C.B. : The Attic Prometheus (in Harvard Studies in Classical Philology, 103-114), 1899.

Haeberlin, Carl : Zu Aischylos : Prometheus 546 (in Philologus, No. 52, 615,) 1894.

Hahn, A. : Die Aufeinanderfolge der Dramen in Aeschylos' Prometheustrilogie, 1905-6. (Selbstverlag).

Haines, C. R.: Notes on the Parallelism between the Prometheus Vinctus of Aeschylus and the Antigone of Sophocles (in Classical Review, 8-10), 1915.

Harman, E.C. : Prometheus Vinctus Represented and Explained. Arnold, 1920.

Harrison, Jane E. : Pandora (in Journal of Hellenistic Studies, XIX, 205 et seq.).

Pandora's Box (In Journal of Hellenistic Studies, XX, 99-114), 1900.

Prométhée et le culte du pilier (in Revue archéologique, nov.-déc., 429-431), 1908

Harry, Joseph, E. : A Misunderstood Passage in Aeschylus, Prometheus 119 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 64-71), 1901.

The Meaning of Prometheus 435 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV-XLVI), 1905.

Notes on Aeschylus' Prometheus 46 (in Classical Philology, No. IV, 469), 1907.

The Meaning of Prometheus 86.

Problems in the Prometheus of Aeschylus (in University of Cincinnati Studies, II, vol. III, Jan.-Feb., 1907 ; in Philological Review, 79-80, 1920).

A Proposed Restoration with a New Interpretation of Aeschylus' Prometheus 790-2 (in Classical Review, XXIV, vi, 174-8).

Prometheus (in Greek Tragedy, vol. I, Aeschylus and Sophocles), New York, 1933.

Hartmann, J.J. : Ad Aeschyli Prometheum 354 (in Miscellanea Numismatica, XLV, 133 et seq.).

Hartung : Prometheus (in Griechische Mythologie, I, 216 et seq.).

Haupt, Mor. : Aeschylus Prometheus 51 (in Observationes criticae, 57 et seq.), Leipzig, 1841.

In Scholia Aeschylea : Prometheus 793 (in Hermes IV, 433, 1870 ; and in Opuscula III, il, 310).

Haverfield : Note on Aeschylus' Prometheus 358 (in Classical Review, 98), 1897.

Hayn : De Rerum divinarum apud Aeschylum, ca. 1905.

Headlam, Walter : Aeschylea : Prometheus 118 et seq. (in Journal of Philology, XXX, 290-319).

Prometheus and the Garden of Eden (in Classical Quarterly, 63-71), 1934

Heidler, Theodor : De Compositione metrica Promethei fabulae Aeschyleae. Bresleau, Köhler, 1887.

Heimsoeth, F. : Prometheus 420, 543 (in De Interpolationibus commentatio altera. Bonn, 1868.

Prometheus 329, 354, and 295 (in Commentatio critica). Bonn 1866.

Prometheus 18, 66, and 1007 ; schol. Prometheus 103, 106, 385, 484, 895 (in De Diversa diversorum mendorum emendatione commentatio). Bonn, 1867-8.

Prometheus 849 (in De Interpolationibus commentatio tertia. Bonn, 1871.

Prometheus 20, 472, 541, 706, 771, 872 (in Commentatio critica), Bonn, 1871.

Prometheus 36 et seq. (in De Interpolationibus commentatio IV). Bonn, 1872.

Prometheus 425, 706, 849 (in De Madvigii Hauniensis adversariis criticis commentatio altera). Bonn, 1872.

Prometheus 966-970 (in De Interpolationibus commentatio V) Bonn, 1873.

Hermann, G. : Aeschyli Prometheo Soluto, 1828 (Reprinted in Opuscula IV, 253-283), 1831.

De Erroribus Ionis Aeschyleae (in a treatise on the Aeschylean Trilogy), second edition 1838.

De Prometheo Aeschyleo. Leipzig, 1854 (and in Opuscula VIII 144-158), 1877

Herter, H. : Okeanos (in Pauly-Wissowa-Kroll : Real Encyclopädie der klassische Altertumswissenschaft, 2349-2361), 1937.

Herwerden, H. van : Varia : Prometheus 291 et seq. (in Mnemosyne, Nov. Ser. V, 188-192), 1877.

Heydenmann, H. : Zeus in Gigantenkampf (in Hallesches Winckelmannsprogramm), Halle, 1876.

Hignard : Etude sur le mythe d'Io, 1868.

Hirst, E. : Aeschylus : Prometheus 801 (in Classical Review, XVIII), 1922.

Hoche, E. : Versuch einer Darstellung der Irren der Io, 1835.

Hoffmann, E. : Zu Aeschylos Prometheus (in Jahrbücher für Philologie, No. 131, vol. X, 670-4), 1886.

Hoffmann, Wilhelm : Schedae criticae ad tragicos Graecos : Prometheus 858 et seq. (in Jahrbücher für klassische Philologie, Bd. 85, 589-591), 1862.

Holle, Karl : Die Prometheusage mit besonderer Berücksichtigung ihrer Berarbeitung durch Aeschylos (in Virchow and Others, Sammlung wissenschaftlicher Vortäge, Series XIV), 1879.

Hoppin, J.C. : Argos, Io, and the Prometheus (in Harvard Studies in Classical Philology, 335-345), 1901.

Houllevigne, L. : La Seconde légende de Prométhée. Paris, Le Temps, 9 Avril, 1914.

Housman, A.E. : Scholiast on Aeschylus' Prometheus Vinctus (in Classical Review II, 1, 2, 40 et seq.), 1888.

Huit, Charles : Le Prométhée d'Eschyle (in L'Instruction Publique, juillet-août). Paris, 1877.

Le Prométhée (in l'Instruction Publique, mai). Paris, 1878. Encore un mot sur le Prométhée (in L'Instruction Publique, 8, 284-286, 300-302), Paris, 1879.

Jahn, O. : Prométhée, 1848.

Jebelev, S. : The Titan Japet (in Russian : Jasik, Liter. V, 19-28).

Jodl, Fr. : Die Prometheussage und ihre ethische bedeutung (in Ethische Kultur, N. V, VII, VIII, 33-5, 42-3, 52-3, 59-60), 1896.

Kaibel, Georg: Prometheus 978 et seq.(in Sententiarum libertertius, III ; in Hermes, XIX, 246-263), 1884.

Kaiser, Johannes : Peleus and Thetis. Eine sagengeschichtliche Untersuchung. München, Beck, 1912.

Kamerbeck, J.C. : Aeschylea : Prometheus 28 (in Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, XIII, 73-80). Leiden, Brill, 1947.

Kan, J.B. : Epistula critica ad C.G. Cobet : Prometheus 256, 903 (in Mnemosyne IX, 192-200, 340-354), 1881.

Katterfeld : De Prometheo ternione Aeschyli (in Jahn's Jahrbuch Supplement, XIX, 406-436), 1853.

Kausche, W. : Mythologumena Aeschylea. Halle, 1888.

Keck, C. Heinrich : Der theologische Charakter des Zeus in Aeschylos, Prometheustrilogie. Glückstadt. 1851.

Die neueste Litteratur über Aeschylos Prometheus (in Jahrbücher für klassische Philologie, 81 Bd., 459-477; and Ueber Aeschylus Prometheus, 478-486), 1860.

Kerényi, Karoly : Prometheus, des griechische Mythologem von der menschlichen Existenz, 1946.

Keseling, P. : Aischylos, Gefesselter Prometheus in Platons Protagoras und Gorgias (in Philologische Wochenschrift, 1469-1472), 1930.

Kiehl, E.J. : De Prometheo Aeschyli denuo edendo. Brill. 1850.

Kitto, H.D.F. : The Prometheus (in Journal of Hellenistic Studies, 14-20), 1934.

Knight, W.J.F. : Zeus in the Prometheia (in Journal of Hellenistic Studies, 51-4), 1938.

Knötel, A. : Die Sage vom Prometheus und seinen Brüdern nach ihrem Ursprunge und ihrer geschichtlichen Ausbildung (in Jahn' Archiv, 18 Bd., 206-242,) 1852.

Köchly, H. : Ueber Aeschylos : Prometheus, Zurich, 1859.

Kock, Theodor : Emmendationes Aeschyleae : Prometheus 188 et seq., 385, 883 et seq. (in Hermes XX, 288-311), 1885.

Koepp, F. : De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu. 1883.

Kolisch, A. : Der Prometheus des Aeschylos nur zu verstehen aus der Eigenthümlichkeit seiner Entstehungsweise. Berlin, 1876.

Ueber den Prometheus des Aeschylos (in Philologus, XLI, 227-241), 1882.

Wer löst die Fesseln des Prometheus? (in Zeitschrift für das Gymnas ialwesen, XXXIII, 65 et seq.), ca. 1886.

Konitzer, Th. : De Fabulae Prometheae in arte litterisque usu. Königsberg, 1885.

Körte, A. : Das Prometheusproblem (in Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 201-213), 1920.

Kraft, F.R. : De Hominum peccatis quid Aeschylus nos doceat? 1865.

Kramer, H. : Prometheum Vinctum esse fabulam correctam expos. 1878.

Kranz, W. : Gott und Mensch in Drama des Aeschylus (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien), 1920.

Krappe, A.H. : Promethée (in Revue de l'histoire des religions, CXIX, 172-181), Paris, Leroux, 1939.

Kraus, A. : Der kaukasische Premetheus (in Antika, X, 78-82 ; XI, 88-91), 1889.

Kretschmer, P. : Die Strafe des Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, 237 et seq.), 1918.

Krügelstein, E. : Pauca de consilio Aeschyli in Promethei fabula componenda. Gotha, 1845.

Kuhl : Promethei Aeschylea stasimon alterum emendatur, ennaratur. Andernach, 1888.

Kussemahly, F. : Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus, 1888.

Evicala, Joh. : Zur Texteskritik des Aeschylus ; Prometheus 356 et seq. (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 10 Jahrgang, 605-6), 1859.

Lampredi, U. : Osservazioni critiche sul Prometeo (in Opere inedite e rare di Vincenzo Monti, vol. II).

Landberg, C.H. : Prometheus Vinctus 561-940 suethice redditi atque annotat. instructi, 1872.

Lang, Lorenz : Des Aeschylos Prometheus und Goethe's Faust, 1856.

Langlotz, E. : Epimetheus (in Antike VI, 1-14), 1930.

Lasaulx, E. von : Prometheus, die Sage und ihr Sinn. Wurzburg, 1843 ; Ratisbonne, 1854.

Lattanzi, G.M. : La Questione dell'autenticità del Prometeo legato (in Il Mondo Classico, 239-245), Torino, 1934.

Lawrence, J.B. : The Theology of Prometheus Bound (in Bibliotheca Sacra, 408-420), Oberlin, Ohio.

Lawson, J.C. : Prometheus Vinctus 332-3 (in Proceedings of the Cambridge Philological Society, CLVII-CLIX).

Lawton, W.C. : The Prometheus of Aeschylus (in Atlantic Monthly, 62, 207-222), 1888

Lebégue, Albert : Notes de mythologie grecque, I. Le Mythe de Pandore dans Hésiode (in Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 7ème année, série 2, 249-255), 1185.

Lenzi, A. : Il Mito del Prometeo di Eschilo. Spaleto, 1877.

Lincke, A. : Miscellanea : Prometheus 801 (in Philologus, 186-200), 1900.

Lindblom, J. : Job and Prometheus : A Comparative Study (in Mélanges, 280-7), 1939.

Linde, A. : Der Ursprung des Fackellaufs und die Prometheussage (in Der Wagen, 136-140), Lübeck, 1937.

Lobel, E., E.P. Wegener, and C.H. Roberts : New Fragments from the Prometheus of Aeschylus (in Oxyrhynchus Papyri, XX), London, Egypt Exploration Society, 1952.

Loodts, M.Th. : Etudes des caractères dans le Prométhée d'Eschyle. Louvain, 1949.

Lowinski ,Anton : De Emendando loco Promethei Aeschyleae 40 (in Zeitschrift für des Gymnasialwesen, 83 Bd., 531-535), 1861.

Ludovici, A.N. : Man's Descent from the Gods. Knopf, 1921.

MacRae, D.A. : The Date of the Extant Prometheus (in American Journal of Philology, 405-415, 473 et seq.), 1909.

Madvig, Joh. Nic. : Prometheus 460 ; Fragment Prometheus 74, 536 (in Adversaria critica ad scriptores graecos).

Maeciotta, L. : L'Autenticità del Prometeo eschileo (in Dioniso, X, 83-101), Siracuse, 1947.

Manning, C.A. : The Prometheus and the Ion (in Classical Weekly, XI, 214-6).

Marbach, Oswald : Chor der Okeaniden beim Felsen des Prometheus nach Aeschylus (in Jahn's Archiv., 2 Jahrgang. 475 et seq.), 1833.

Marcowitz, W. : De Aeschyli Prometheo. Düsseldorf, 1865.

Marot, K. : Kronos und die Titanen (in Studie e materiali, viii, 1-33). Bologna, 1932. (Also in Revue de l'histoire des religions, CXV, 108). Paris, 1937.

Martin, Thomas Henri : La Prométhéïde (in Mémoires de l'Académie d'Inscriptions et Belles-Lettres, XXVIII 2, 1-74). Paris, 1875.

Marx, Fr. : Aktaion und Prometheus (in Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs, Gesellschaft d. Wissenschaften, Philologie, etc., II, 101-123), 1906.

Matz, W. : Prometeo encadenado: Ensayo sobre is estructura dramatica y el ideario religioso de una tragedia griega. Madrid, Cruz y Raya, 1936.

Mavromichalis, C. : Représentation de Prométhée enchaîné au théâtre d'Avenches, Juin 1946 (in Suisse contemporaine, 506-8), 1946.

Mayer, Max : Die Giganten und Titanen in der antiken Sagen und Kunst. Berlin, 1887.

Mazon, P. : Le Mythe des races (in Revue des études grecques, LIV), 1914.

Méautis, Georges : Le Mythe de Prométhée. Neuchatel, 1919.

La Prométhéide (in Eschyle et la trilogie). Paris, Grasset, 1936, (fifth edition).

Meineke, Aug. : Kritische Beiträge : Aeschylus Prometheus 319 (in Philologus, 15 Jahrgang, 139), 1860.

Kritische Bemerkungen über Aeschylus, IV : Zum Prometheus Vinctus (in Philologus, 19 Jahrgang, 193-246, 400), 1863. Bemerkungen zu Aeschylus: Prometheus (in Philologus, 20 Jahrgang, 51-75), 1863.

Meister, J. : Ueber den Prometheus des Aeschylus. Troppau, 1853.

Meister, Richard : Aeschyli Prometheus 39 (Tacit. Annal. 1, 8, 280-2). Leipzig, 1874 (in Commentationes philologiae, Gratul. Schr. zum 25 Jahrgang, acad. Jubil. von G. Curtius, 280). Leipzig, 1874.

Ménard, Louis : La Symbolique du feu (in Gazette des Beaux-Arts, XXXVI, 164-175). Paris, 1875.

Ménard, Louis : Les Sources grecques du christianisme (in Revue bleue, XXI, 641-9). Paris, 1891.

Mess, A. von : Der Typhonmythus bei Pindar und Aeschylus in Rheinisches Museum für Philologie, N.F. LVI, ii, 167-172), 1901.

Meyer, P.J. : Aeschyli Prometheus Vinctus que in loco agi videatur. Bonn, 1861.

Milchhoefer, Arthur : Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergammon. Berlin, Reimer, 1882.

Mistchenko, Th : Notes sur divers auteurs : Aeschyli Prometheus 242 (in Revue de Philologie, 3ème livre, Juillet, 268 et seq.), 1877.

Die Prometheus-Mythus in der Tragödie des Aeschylus : Eine historische literarische Untersuchung (in Russian), 1879.

Moeller, H. : Untersuchungen zum Desmostes des Aischylos, Greifswald, 1936.

Moller, E. : Aeschyli Prometheus Vinctus 266 (in Philologus, 8 Jahrgang, 753-5), 1853.

Muff, C. : Zwei Titanen, Prometheus und Faust. Halle, 1883.

Mullens, H.G. : Hercules Furens and Prometheus Vinctus (in Classical Review, 165-6). Oxford, 1933.

Prometheus in Cult, Legend, and Tragedy (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV), 1938.

Date and Stage Arrangements of the Prometheia (in Greece and Rome, VIII, 160-171). Oxford, 1939.

Müller, Alfred Dedo : Prometheus oder Christus, die Krisis in Menschenbild und Kulturethos des Abenlandes. Leipzig, 1948.

Müller, C.F. : Die scenische Darstellung des aeschyleischen Prometheus. Stade, 1871.

Myres, J.L. : The Wanderings of Io in Aeschylus : Prometheus 770-869 (in Classical Review, 2-4). Oxford, 1946.

Nauk, A. : Kritische Bemerkungen I : Aeschylus Prometheus 239, 655 et seq. (in Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, II, 317-8, 1860 ; Mélanges gréco-romains, II, 240-1).

Kritische Bemerkungen III : Aeschylus Prometheus 475, 941 (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, VI, 34-40, 56, 1863 : Mélanges gréco-romains, II, 435-444 and 467).

Ueber eine dem Hrn. A. von Hilferding gehörende griechisch, Handeschrift enth. Pindar's Olympische Oden und Aeschylos Prometheus und Sieben vor Theben (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, VI, 296-317, 1063 ; Mélanges gréco-romains, II, 487-518).

Kritische Bemerkungen V. Aeschyli Prometheus 38, 51 (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, XII, 494-6, 1868 ; Mélanges gréco-romains, III, 26-28).

Kritische Bemerkungen VII : Aeschyli Prometheus I et seq., 88-91, 732, 101 et seq., (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, XXII, 76-83, 1877 ; Mélanges gréco-romains, III, 295-8).

Navarre, O. : De l'Hypothèse d'un mannequin dans le Prométhée d'Eschyle, ca. 1892.

Nestle, W. : Ein pessimistischer Zug in Prometheussage (in Archiv für Religionswissenschaft, 378-381). Leipzig, Teubner, 1937.

Niedzballa : De Copia verborum et elocutione Promethei Vincti. Breslau, 1913.

Nöldeke, E.G.C. : Aeschyli Prometheus 49 emendatur. Marburg, 1845.

Oberdick, J. : Zum Prometheus des Aeschylus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, 16, 445-6), 1890.

Orlando : Il Prometeo di Eschilo e il Prometeo della mitologia greca, saggio sulle origine e la transformazioni dei miti (in Rivista europea, N.S. XIII, 3, 1st of June), 1879.

Orsini, P. : Observations sur la mise en scène du Prométhée enchaîné (in Mélanges Navarre, 495, 510).

Otto, Guilel. : Quaestiones de Promethei Aeschyleae re scaenica. Berlin, 1872.

Overbeck : De Ione telluris non lunae dea, 1872.

Owen, John : The Prometheus Vinctus of Aeschylus (in the Five Great Sceptical Dramas of History, 1-106). London, 1896.

Paldamus, Hermann : Aeschyli Prometheus Vinctus 48-9. Greiswald, 1831.

Peretti, A. : Osservazioni sulla lingua del Prometeo (in Studi italiani di filologia classica, V, 165-231), 1927.

La Cronologia del Prometeo di Eschilo. Ravenna, 1927. Zeus und Prometheus bei Aischylos (in Antike, 1-39), 1944.

Picard ,Ch. : Le Péché de Pandore (in Antiquité classique, 39-57). Louvain, 1932.

Pfleiderer, O. : Der Prometheus-Mythos (Vom Fels zum Meer, No. III, 272-6), 1881.

Platt, A. : Aeschylea : Prometheus Vinctus 49, 464 (in Journal of Philology, 332 et seq), 1919.

Pohlenz :- Die Prometheusgestalt bein den Griechen (in Humanistisches Gymnasium), 1930.

Porson, Richard : Adversaria, 1812.

On Schütz's edition (in New Review. I, ii), 1812.

Tracts, ed. Kidd, 1815.

Post, L.A. : Note on Prometheus 52 (in American Journal of Philology, 342-3). Baltimore, 1937.

Potter, Robert : Preface of Prometheus Vinctus, 1777.

Prabucki, J. : Meletematum in Aeschyli Prometheus specimen, 1835. De Prometheo Hesiodi. Vratislav, 1835.

Prentice, W.K. : Prometheus Bound of Aeschylus (in Classical Weekly, XV, 26-32).

Puntoni, Vittorio : Sulla Narrazione del mito di Prometeo nella Teogonia esioda (in Memorie della r. accademia delle scienze di Torino, II, 38, 443-459), 1888.

Pylarinos : Prometheus Desmotes (in Philologische Wochenschrift, XLVIII, 942-4), 1928.

Quinet Edgar : De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme (in Revue des Deux Mondes, XIII, 337-351). Paris, 1838.

Rackham, H. : Notes on Aeschylus, Prometheus Vinctus (in Classical Review, XLI, 9), 1927.

Raddatz, G. : De Promethei fabula Hesiodea et de compositione operum, 1911.

Rehm, A. : Prometheus Desmotes. München, 1926.

Reinach, Salomon : Aetos Prometheus (in Revue archéologique, X, ii, 59 et seq., 1907 ; reprinted in Margaret Frost's translation of Cults, Myths, and Religions).

Reinhardt, K. : Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, Francke, 1949.

Reinganum, Hermann : Über den die Irren der Io betraffenden Abschnitt der Schrift : Die aeschylische Trilogie Prometheus von Welcker (in Jahn's Jahrbücher II, 325-338), 1828.

Reisig, Karl : Emendationes in Aeschyli Prometheum (in Ritschl's Opuscula, I, 378-393, 1860, first published with Stanlii commentarius). Halaes, 1832.

Reuter, A. : De Promethei Septem Persarum Aeschyli fabularum codicibus recentioribus. Rostock, 1883.

Réville, Albert : Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive (in Revue des Deux Mondes, XL, 842-871, 15 août). Paris, 1862.

Les Origines du christianisme selon l'école de Tübingen ; le Docteur Bauer et ses œuvres (in Revue des Deux Mondes, XL V, 104-142). Paris, 1863.

Ribbeck, O. : Qua Aeschylus arte in Prometheo fabula diverbia composuerit. Bern, 1859.

Zu Aeschylus Prometheus 424 et seq. (in Rheinische Museum, N.F., 14 Jahrgang, 627), 1859.

Riccomagno, L. : Il Prometeo incatenato. Lanciano Carabba, 1937.

Richards, H. : On Prometheus Vinctus 1930 (in classical Review, 393-7), 1902.

Richardson, L.D.J. : Three Notes : 1. On Prometheus, 592 (in Hermathena LXXIII), 1949.

Ridgeway, William : On Aeschylus' Prometheus Vinctus 420 (in Transactions of the Cambridge Philological Society, II, 179-180), 1881-2.

Ritschl, Fr. : Caroli Reisigii emendationes in Aeschyli Prometheum (in Apparatus criticus et exegeticus in Aeschyli tragoedias, vol. I, XIX-XXXII, 1832; and in Opuscula I, 378-393).

Robert, C. : Pandora (in Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg. 53 et seq.), 1905. Pandora (in Hermes, 17-38), 1914.

Roehlecke, A. : Septem adversus Thebas et Prometheum Vinctum esse fabulas post Aeschylum correctas. Berlin, 1882.

Rombaut, L. : Het Prometheus-probleem. Gand, 1934-5.

Roscher, W.H. : Prometheus (in Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie). Leipzig, 1902-9.

Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.

Roth, R. : Uber den Mythus von den fünf Menschengeschlechtern bei Hesiod und die indische Lehre von den vier Weltaltern, 1860.

Roussel, P. : Remarques sur les Suppliantes et le Prométhée d'Eschyle (in Revue de Philologie, 241-7), 1920.

Le Folklore dans Prométhée (in Revue des études anciennes, 229-232). Paris, Boccard, 1934.

Rudberg, G. : Aeschylea : Prometheus 88 et seq., (in Symbolae Osloensis, XVII, 1-8). Oslo, 1937.

Rutherford, W.G. : Prometheus 687 (in Three Emendations : Classical Review, 368), 1899.

Salac, A. : The Myth of Prometheus and Pandora in Hesiod (in Listv filologicke, XLIV, 385-404). Title sometimes given as : "Hesiod's Myth of the Five Ages of Man".

Sanford, E.M. : The Battle of Gods and Giants (in Classical Philology, 52-7). Chicago, 141.

Sarasin, P. : Prometheus (Basel, Helbing, 1913 ; Berliner philolo-

gische Wochenschrift, 1914 ; Zeitschrift für das Gymnasial wesen, 1914).

Schaefer, Th. : Aeschylos' Prometheus und Wagners Loge (in Festschrift-45. Versammlung : Phil. 1-94).

Schmid, W. : Intersuchungen zum gefesselten Prometheus. Stuttgart, 1929.

Epikritisches zum gefesselten Prometheus (in Philologische Wochenschrift, 218-223), 1931.

Schmidt, C.P.Ch. : Udvalgte Stykker a Hesiodus : I. Zeus, II. Prometheus, III. Titankampen, IV. Pandora (in Opuscula philolog. ad Madvigium, 279-293), 1876.

Schmidt, J.H. : De Prometheo Vincto. Augsburg, 1831.

Schneider, C.E.C. : De Tempore quo Prometheum Vinctum Aeschylus scripserit, 1823.

Commentatio de Aeschyli Prometheo. Vratislav, 1829.

Schneider, Richard : Der Prometheus des Aeschylus. Duisburg, 1889.

Schoebel, Ch. : Le Mythe de la femme et du serpent : étude sur les origines d'une évolution psychologique primordiale. Paris, 1876.

Schoell, F. : De Pandora Hesiodi meletamata critica (in Satura philologa sauppio, 133-147), 1880.

Schömann, G.F. : Mantissa animadversionum ad Aeschyli Promethum, Greifswald, Koch, 1844 (Reprinted in Opuscula III, 81-94), 1858.

Vindiciae Jovis Aeschylei. Greifswald, 1846. (Reprinted in Opuscula III, 95-119).

Über den Prometheus des Aischylos (in Opuscula III, 120-133).

De Pandora, 1853.

Noch ein Wort Über Aischylos' Prometheus. Greifswald, Koch, 1859.

Aeschylus, Prometheus 86 (in Philologus, 17. Jahrgang, 1861.

Schövaert, A. : La Date du Prométhée enchaîné, 1943.

Schütt : De Promethei Aeschylei natura: Husum, 1842.

Schütz, Christian Godfried : De Lectione Aeschyli Promethens Vinctus 425 et seq. Jena, 1781.

Schwartz, E. : Prometheus bei Hesiod (in Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, I, 133-148), 1915.

Schwartz, Paul : Die Darstellung des Zeus in Prometheus des Aeschylos. Salzwedel, 1875.

Séchan, Louis : Pandore, l'Eve grecque (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, No. XXIII, 3-36), 1929.

Les Noces de Thétis et de Pélée (in Revue des Cours et Conférences, XXXII, i, 673-688 ; ii, 330-340), 1931. Le Mythe de Prométhée. Paris, 1952.

Seelmann, F. : De Prometheo Aeschyleo. Dessau, 1876.

Seippel, G. : Die Typhonmythus. Greifswald, Dallmayer, 1939.

Seymour, Thomas Dale : On the Date of the Prometheus o Aeschylus (in Transactions of the American Philological Association, III, 111-124), 1879.

Siret, L. : Prométhée (in Revue archéologique, XIII, 132-5).

Skard, E. : A Remark on Prometheus 613 (in Symbolae Osloensis, 11-18). Oslo, 1949.

Smyth, Herbert Weir : Commentary on Aeschylus' Prometheus Vinctus in the Codex Neapolitanus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXII, 1-98), 1921.

Prometheus Vinctus (in Aeschylean Tragedy). California, 1924.

Sobolewski, S. : Ad Aeschyli Prometheum ; annotationes criticae et exegeticae (in Journal du Ministère de l'Instruction Publique en Russie, XIV, 155-170, XV, 171-192).

Solmsen, Friedrich : Aeschylus : the Prometheia (in Hesiod and Aeschylus, 124-177). Cornell University Press, 1949.

Sorof, M. : De Ratione, quae inter eos codices recentiores, quibus fabula Prometheus, Septem adversus Thebas, Persae continentur, et codicem Laurentianum intercedat. Berlin, Mayer und Müller, 1882.

Spindler, H.: Der Gigantenmythus in seiner älteren Überlieferung, 1888.

Stadmüller, H. : Emendationes at Titanomachiam (in Festschrift zur 36 Philologen-Versammlung zu Karlsruhe, 85 et seq.), 1882. Zu

Aeschylus' Prometheus und zur neuesten Ausgabe dieses Dramas (in Blätter für d. bayer. Gymnasialschulewesen I, 16-20), 1894.

Stahe, J.M. : Zu Aeschylus' Prometheus (in Rheinische Museum XLIV, 628-631), 1885.

Stai, V. : De Vaniis gigantium formis in fabula et arte Graecorum, 1884.

Stark, Johann August : De Aeschylo et eins inpr. tragoedia quae Prometheus Vinctus inscripta est libellus. Göttingen, 1763.

Steusloff, B. : Zeus und die Gottheit bei Aeschylus. Lissa, 1867.

Stone, Edward, D. : Iambic Exercises Based on the Prometheus Vinctus. Eton, Williams, 1878.

St. Pease : Prometheus and Tityos (in Classical Philology, 277-8), 1925.

Stumpo, B. : Nuove osservazioni sul Prometeo di Eschilo. Roma, Maglione, 1934.

Süsskand, A. : Aufführung des gefesselten Prometheus des Aeschylus auf der modernen Bühne (in Philologische Wochenschrift, XLVII, 999-1006, 1036-1039, 1067-1071), 1929.

Terzaghi, Nich. : Prometeo (in Estratto dagli studi religiosi, fasc. VI, 1903; I and II, 1904). Florence, 1904.

Contributo allo studio di un mito religioso ellenico. Florence. 1094.

Monumenti di Prometeo (in Studi a materiali, III, 199 et seq.), 1905.

Eschilo : Prometeo (in Bollettino di filologia classica, XXII, 173-7).

Prometeo. Palermo, 1914.

L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Mous I, 81-88).

Il Rito di Prometeo Prima di Esodio (in Atti dell' accademia di archeologia, 115-157). Napoli, 1916.

Teuffel, Wilhelm : Einleitung zur ... Feier des Geburstfestes ... des Königs Wilhelm von Württemberg ... Beigefügt ist eine Abhandlung über des Aeschylos' Promethie und Orestie. Tübingen Universität, 1861.

Thomas, Eugène : Essai sur la géographie astronomique du Prométhée d'Eschyle. Montpellier, Boehm, 1856.

Les Fragments de la Prométhéïde d'Eschyle, 1856.

Thomsen, A. : Der Betrug des Prometheus (in Nordisk Tidsskrift for filologi, XV, iii-iv, 105-127), 1907.

Der Trug des Prometheus (in Archiv für Religionsw issenschaft, 460-490), 1909.

Thomson, George : Notes on Prometheus Vinctus (in Classical Quarterly, 155-163), 1929.

Aeschylus : Prometheus Bound (in Journal of Hellenistic Studies, 300), 1933.

Thomson, J.A.K. : The Religious Background of Prometheus Vinctus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Timm, G. : De Promethei 526-608, 1874.

Todd, O.J. : The Character of Zeus in Prometheus Bound (in Classical Quarterly, XIX, 61-68), 1925.

Todt, Bernhard : Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, No. 34, Sp. 930-4), 1890.

Todt, L. : Bemerkungen zu Aeschylus' Prometheus (in Philologus, XLIV, ii, 376-377), 1890.

Toepelmann, Bernhardt : Commentatio de Aeschyli Prometheo. Adjecta est interpretatio eius fabulae germanica. Leipzig, Geuther, 1829.

Tommasini, V. : Note sul teste del Prometeo legato (in Studi Italiani di filologia classica, 443-446), 1905.

Tommasino, G. : Esame critico di alcune note ad Eschilo (Prometeo): contra un' ipotesi del Cosattini (in Atti della r. accademia di archeologia, II, 188-191). Napoli, 1910.

Tournier, Ed. : Sur Prométhée 43 (in Revue de Philologie, II, 176), 1878.

Türck, Hermann : Pandora und Eva; Menschenwerdung und Schöpfertum im griechischen und jüdischen Mythus. Weimar. Verus-Verlag, 1931.

Turyn : Aeschyli Prometheus : fragm. 199. 6, 1928.

Uhlmann, N. : Zum Prometheusproblem (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 329-332), 1919.

Unità, G. : Eschilo, significato artistico e letterale del Prometeo legato. Roma, Nuova Minerva, 1938.

Untersteiner, M. : Interpretando Eschilo : Prometeo (in Antiquitos 1, 2), 1946.

Usener : Prometheus (in Götternamen, 217).
Die Sintflutsagen.

Valgimigli, M. : Ad. Aeschyli Prometheum 165 (in Bollettino di filologia classica, IX, 208-210).

Eschilo : La trilogia di Prometeo. Bologna, Zanichelli, 1904.

Valle, Della : Il Dono di Prometeo. Bari, Laterza, 1941.

Vandvik, Kirik : The Prometheus of Hesiod and Aeschylus. Upsala, 1943.

Vischer, Wilhelm : Ueber die Prometheustragödien des Aeschylos. Basel, 1859

Völcker, Karl Heinrich : Die Mythologie des japetischen Geschlechts. Giessen, 1824. Mystische Geographie der Griechen und Römer I. Ueber die Wanderungen der Io des Aeschylus' gefesselten Prometheus und die damit zusammenhäng, mythisch.—geograph. : Gegenstände Leipzig, Winter, 1832.

Voragine, Jacobus de : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag, 1921.

Vreeken, W.A.L. : Prometheus Vinctus : studiosae iuventutis in usum, ed. Vreeken. Leiden, Brill, 1935.

Wachter, Wilhelm : Das Feuer in der Natur, im Kultus und Mythus, im Völkerleben. Wien, Hartkeben, 1904.

Wackernagel, J. : Sprachgeschichtliches zum Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, XLVI, 65), 1901.

Wagner, F.C. : De Aeschyli fabula Prometheo. Marburg, 1824.

Walz, P. : Note sur la composition de deux passages des Travaux et des Jours, v. 504-553 and 765-778 (in Revue des études anciennes 205-211), 1904.

A Propos de l'Elpis hesiodique (in Revue des études grecques 49-57), 1910.

Weil, Henri : Eschyle : Prométhée 51 (in Revue de Philologie, 117), 1880. La Fable de Prométhée dans Eschyle (in Annuaire pour l'encouragement des études grecques, XX, 280-290), 1887.

Weise, F. : Zur Frage der Bühnenaufführung des äschyleischen Prometheus, 1908.

Weiske, B.G. : Prometheus und sein Mythenkreis. Leipzig, 1842.

Welcker, F.G. : Die aschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Darmstadt, 1824.

Nachtrag zu den Schrift über den äschyleische Trilogie. Frankfurt on Main, 1826.

Der Prometheus des Aeschylus (in Griechische Götterlehre II, 246 et seq.), Göttingen, 1859. Io (in Griechische Götterlehre, II, 246-278). Göttingen, Dieterich, 1859.

Zur Trilogie des Prometheus (in Rheinische Museum, N.F., 16. Jahrgang, 147-152), 1861.

Erster Entwurf einer Abhandlung über des Aeschylus Prometheus (in Das Leben von Reinhart Kekulé, 459-488). Leipzig, 1880.

Wenig, K. : On the Prometheus of Aescylus (in Listv filologicke, 161-173, 321-342).

Werkhaupt. G. : Prometheus. Leipzig, 1914.

Wieseler, F. : Zu Aeschylos' Prometheus (in Philologus, Zeitschrift für das klassische Altertum.. IX, 716-722), 1860.

Schedae criticae in Aeschyli Prometheum, 1860.

Adversaria in Aeschyli Prometheum Vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica. Göttingen, 1843.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von : Prometheus 566 et seq. (in Hermes, No. 145).

Winckelmann : Observationes in locos aliquot Promethei Aeschyli eiusdemque fabulae in germ. translatae spec. Salzwedel, 1834.

Witkowski, S. : Introduction and Notes to Prometheus (tr. J. Kasprowicz). Cracow, 1921.

Wlastoff, G. : Prométhée, Pandore et la légende des siècles (in Hesiod). St. Petersburg, 1883.

Yorke, E.C. : The Date of Prometheus Vinctus (in Classical Quarterly, 153-4), 1936.

Zacher, N. : Loki und Typhon (in Zeitschrift für deutsche Philologie, XXX, 3), 1896.

Zumfelde, J. : De Aeschyli Prometheo quaestiones. Göttingen, 1914.

ثبت الأسماء الواردة فى النص

مرتبًا حسب الأبجدية العربية

English	Arabic
Avesta	الأفستا
Platonism	الأفلاطونية
Neo-Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Iliad	الإلياذة
Emperor Julian	الإمبراطور جوليان
Anaptism	الأنابية
Odyssey	الأوديسا
Olympus	الأوليمب
Olympians	الأوليمبيون
Eumenides	الأومنيات
Lonians	الأيونيون
Elpis	إلبس(الأمل)
Elpore	إلبور
Titan	التيتان
Dualism	الثنائية
Cyclops	الجبابرة العور (سيكلوب)
Gogotha	الجلجثة
Sylphs	الجنيات
Gorgons	الجورجونات
Nymphs	الحوريات
Reich	الرايخ
Deism	الربوبية
Centaur Chiron	السنطور خيرون
Sibyles	العرافات
Chaos	العماء
Gnosticism	الغنوسطية
Nycene Period	الفترة النيسينية
Persae	الفرس، مسرحية
Furies	الفوريات(ربات الانتقام)
Fuhrer	الفوهرر
Alfieri	ألفييري
Logos	اللوجوس(الكلمة)
Symposium	المأدبة
Manicheism	المانوية
Messiah	المسيح المنتظر
Queen Mab	الملكة ماب
Nous	النوس(الفكرة)
Nomos	النوموس(الشرع، الناموس)
Nereids	النيريات
..saic Elohim	إله موسى
Hesperides	الهسبريات
Eliza	إليزا
Alcoyne	أليكوين
Empidocles	أمبيدوكليس
Amnon	أمنون
Immerito	إمبريتو
Anatole France.	أناتول فرانس
Satan	إبليس، الشيطان
Abukir	أبو قير
Apollo	أبولو
Apollodorus	أبولودوروس
Epimetheus	إبيمثيوس
Epimeleia	أبيمليا
Aetna	إتنا
Athena	أثينا
Agamemnon	أجاممنون
Aegyptus	إجيبتوس
Achilles	أخيل
Adams, Henry	آدامز، هنري
Erasmus	إرازموس
Araspes	إراسبس
Arbar	أربار
Erebus	إريبوس
Argus	أرجوس
Aristophanes	أرستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arcole	أركول
Arminius	أرمينيوس
Erinna	إرنا
Irenaeus	إرنايوس
Arnold, Matthew	أرنولد، ماثيو
Eros	إروس
Iris	إريس
Eryceene	إريسين
Eric Frank	إريك فرانك
Arius	أريوس
Arian	أريوسى
Ister	إسترا
Aeschylus	إسخيلوس
Asulanus	أسولانوس
Asia	آسيا
Isaiah	أشعياء
Assyria	آشور
Atlas	أطلس
Atlantes	أطلنطس
Aphrodite	أفروديت
Plato	أفلاطون
Plotinus	أفلوطين
Akenside	أكنسايد
Xenophon	إكسينوفون
Axiothea	أكسيوثيا
Ixion	إكسيون
Arminianism	الأرمنيوسية
Arianism	الأريوسية

Burnham	برنام	Inachus	إيناخوس
Prenant, Marcel	برنان، مارسيل	Anacreon.	أناكريون
Protagoras	بروتاجوراس	Anakius	أناكيوس
Proteus	بروتيوس	Andre Gide	أندريه جيد
Propero	بروسبيرو	Endymion	إندميون
Prophasis	بروفاسس	Indomitable	إندوميتابل
Procrustes	بروكرست	Ahasverus	أهاسيفيروس
Proclus	بروكلوس	Ahriman	أهريمان
Prometheus	بروميثيوس	Ahura Mazda	أهورا مازدا
Prometheia	بروميثا	Auden, W.H.	أودن، و.هـ.
Pronoia	برونويا	Oedipus	أوديب
Britagne	بريتانيا	Uranus	أورانوس
Breton	بريتون	Orestes	أورستس
Bridges, Robert	بريدجز، روبرت	Ormuzd	أورموزد
Brehier, Emile	بريي، إميل	Orwell	أورويل
Bequod	بقود (اسم مركب)	Origin	أوريجين
Beckford, William	بكفورد، وليم	Ovid	أوفيد
Plattard	بلاتارد	Occeanus	أوقيانوس
Peladan, Joseph	بلادان، جوزيف	Aitnaios	أيتنايوس
Bilchaunger, Georg	بلشونجر، جورج	Ithaca	إيثاكا
Blois, Pierre de	بلوا، بيير دي	Isis	إيزيس
Billy Bud	بلي بد	Aesop	إيسوب
Blake	بليك	Io	أيو
Pelius	بليوس	Eos	إيوس (الفجر)
Ben Jonson	بن جونسون	Ione	أيون
Occeanides	بنات البحر	De Baifs	بائيف، عائلة
Pindar	بندار	Bathil	باثيل
Bunyan	بنيان	Bacchus	باخوس
Poetheus	بوثيوس	Parhasius	بارهاسيوس
puttenham	بوتنام	Barret, Elizabeth	باريت، إليزابيث
Porphyre	بورفيرياس	Barrel, Joseph	باريل، جوزيف
Pausanias	بوزانيس	Paphae	بافي
Boswell	بوزويل	Pallas	بالاس
Busch, William	بوش، ويليام	Panthea	بانثيا
Boccaccio	بوكاتشيو	Pandora	باندورا
Paul, John	بول، جون	Bagehot	بيجهوت
Boeteus	بويثيوس	Petrarch	بترارك
Bia	بيا	Pygmalion	بجماليون
Bia-Kratos	بياكراتوس	Trochee	بحر التروكية(شعر)
Pithon	بيثون	Scythia	براري الكربات
Pyrrha	بيرا	Brangwen, Alfred	برانجون، ألفريد
Burton	بيرتون	Browning, Robert	براوننج، روبرت
Byron	بيرون	Pericles	بريكليس
Picasso	بيكاسو	Brerton, Joseph Llo	بررتون، جوزيف لويد
Baker	بيكر	Percival	برسيفال
Peacock	بيكوك	Persius	برسيوس
Bacon	بيكون	Berckley	بركلي

Jupiter	جوبتر
Goethe	جوته
Gooden	جودن
Juleville, Petit de	جولفيل، بتى دو
Juliet	جوليت
Johnson, S	جونسون، صمويل
Goncourt	جونكور
Juno	جونو
Guyon	جويون
Gibson, Wilfred	جيبسون، ولفريد
Gide, Andree	جيد، أندريه
Jeffers, Robinson	جيفرز، روبنسون
Jehovah	جيهوفا
Ezekiel	حزقيال
Maenads	خادمات باخوس
Chimaereus	خميروس
Chiron	خيرون
Darassah	دارسه
Danaus	داناوس
Dante	دانتى
Daniel	دانيال
D'Herbelot	دربيلو
Drayton, Michael	دريتون، مايكل
Delia	دليا
Demeter	دمتر
De Quincey	دو كوينسى
D'Aubigne, Theodo	دوبنى، تيودور أجريبا
Duperron	دوبيرون
Dowden	دودن
Daudet	دوديه
Don Juan	دون جوان
De Bellay	دى بليه
Diana	ديانا
Desdemona	ديدمونة
Demogorgon	ديموجورجون
Demiurge	ديمورج
Democles	ديموكليس
Villa Diodati	ديوداتى (فيلا)
Diodorus Siculus	ديودور الصقلى
Dios	ديوس
Deukalion	ديوكاليون
Racine	راسين
Raphael	رفائيل
Ahab, Robert	روبرت إهاب
Robortelli	روبورتلى
Rhodope	رودوبى
Rousseau, J.J.	روسو، جان جاك
Peladan	بيلادان
Beowulf	بيولف
T.S. Eliot	ت. س. إليوت
Tasso	تاسو
Tantalus	تانتالوس
Tityos	تتيوس
Transcendalism	ترانسندالية
Tertulian	ترتوليان
Tresmegistus, H.	ترسمجستوس، هرمس
Turnebus	ترنبوس
Troilus & Cressida	ترويلوس وكرسيدا
Charles Dickens	تشارلز دكنز
Chass, Richard	تشاس، رتشارد
Chaucer	تشوسر
Tillyard, Phyllis	تليارد، فيلس
Temaeus	تماوس
Tintern	تنترن (دير)
Turgeniev	تورجنيف
Torquato	توركاتو
Teufelsdrockh	توفلسدورخ
Tien	تيان
Titus Andronicus	تيتوس أندرونيكوس
Typhon	تيفون
Tilt, Charles	تيلت، تشارلز
Taylor	تيلور
Timoclea	تيموكليا
Timon of Athens	تيمون الأثينى
Thessaly	ثساليا
Thetis	ثيتيس
Garbitius	جاربتيوس
Garnier	جارنيه
Galatea	جالاتيا
Gambetta	جامبتا
Jamblicus	جامبليكوس
Dorat, Jean	جان دورا
Gaia-Themis	جايا تيميس
Gaia	جايا(الأرض)
Caucasus	جبال القوقاز
Grabo	جرابو
Geraldus, Lilus	جرالدوس، ليلوس
Gray	جراى
Graikos	جرايكوس
Gruppe	جروب
Gessner	جسنر
Gissing, George	جسينج، جورج
Jeffrey	جفرى
Glauco	جلاوكو

Schlegel	شليجل	Rome	روما
Schelling	شلينج	Romeo	روميو
Shubart	شوبار	Ronsard	رونسار
Shopenhauer	شوبنهاور	Rhea	ريا
Schumann	شومان	Neigbur, Reynoldd	رينولد نيبور
Schonborn	شونبورن	Zamora	زامورا (كاتدرائية)
Cicero	شيشرون	Zoroaster	زرادشت
Chillon	شيون، سجين	Zosimus	زوزيموس
S. T. Coleridge	ص.ت. كوليدرج	Zeus	زوس
Swallow	طائر السنونو	Southey	ساذى
Bacchantes	عابدات باخوس	Sartor Resartus	سارتور رزارتوس
Naiads	عرائس البحر	St. Pierre	سان بيير
Dryads	عرائس الجن	Sainte-Beuve	سانت بيف
Nereid	عروس البحر (النيرية)	St. Vetus	سانت فيتوس
Mercury	عطارد	Sainte-Helene	سانت هيلانة
Othello	عطيل	Psyche	سايك
Lukacs	ف. ل. لوكاش	Spartacus	سبارتاكوس
Wagner	فاجنر	Spangenberg	سبانجنبرج
Varro	فارو	Spitteler	سبيتلر
Falks	فالكس	Spender	سبندر
The Valois	فالو، عائلة (كذلك اسم منطقة	Spenser	سبنسر
Faust	فاوست	Spinoza	سبينوزا
Faustus	فاوستس	Stanley	ستانلى
V. Hugo	فكتور هوجو	Strabo	سترابو
Frankenstein	فرانكنشتين	Strassburg	ستراسبورج
Frye	فراى	Strong	سترونج
Werter	فرتر	Stendhal	ستندال
Virgil	فرجيل	Stephen Mackenna	ستيفن ماكينا
Freud	فرويد	Stickney	ستيكنى
Victorius	فكتوريوس	Southern	سذرن
Flat, Paul	فلات، بول	Servtus	سرفتوس
Fulgentius	فلجنتيوس	Servius	سرفيوس
Flaubert	فلوبير	Sirius	سريوس
V. Monti	فنشنترو مونتى	Cypriano	سسيبريانو
Fortoul	فورتول	Scaliger	سكاليجر
Ford	فورد	Seneca	سنيكا
Phorcys	فوركيس	Swedenberg	سودنبيرج
Phoroneus	فورونيوس	Sophocles	سوفوكليس
Voltaire	فولتير	Cyrus	سيروس
Vulcan	فولكان	Silone	سيلونى
Fontevrauld	فونتفرولد	Chateaubriand	شاتوبريان
Philip of Macedonia	فيليب المقدونى	Charlmagne	شارلمان
Phoebus	فيبوس	Shaftesbury	شافتسبرى
Pythagoras	فيثاغورث	Stein	شتاين
Phaedrus	فيدروس	Shakespeare	شكسبير
Phaedo	فيدون	Shelley	شلى
Ferry	فيرى	Shelley, Mary	شلى، مارى

Lactantius	لكتنتيوس	Wieland	فيلاند
Lemnos	لمنوس، جزيرة	Ph. Sidney	فيليب سيدني
Luther	لوثر	Phileros	فيليروس
Luther, Martin	لوثر، مارتن	Venus	فينوس
Lodge, George Cab	لودج، جورج كابو	Venus Genetrix	فينوس الأم
Laura	لورا	Cain	قابيل
Lawerance, D.H.	لورانس، د. هـ.	Gothic	قوطي
Louraine, Paul	لورين، بول	Carducci	كاردوشي
Lucian	لوسين	Carlyle	كارليل
Lucan	لوكان	Carre, Jean Marie	كاريه، جان ماري
Luxembourg	لوكسمبرج	Castelain	كستلان
Luminus	لومينوس	Chaldea	كالداتيا
Longfellow	لونجفلو	Calliope	كاليوب(ربة البلاغة والشعر
Louis, Rai	لويس، راي	Cagliostro	كاليوسترو
Lowell	لويل	Camus	كامو
Leibnitz	ليبنتز	Kant	كانت
Leto	ليتو	Kratos	كراتوس
Lida	ليدا	Christabel	كرستابل
Lesage	ليساج	Ch. Marlowe	كرستوفر مارلو
Lykophon	ليكوفون	Chrysipus	كرسيبوس
Leman, John	ليمان، جون	Cromwell	كرومويل
Leander	ليندر	Kronos	كرونوس
Magus, Simon	ماجوس، سيمون	Creuzer	كرويزر
Mars	مارس	Cassandra	كسندرا
Massinger	ماسنجر	Winged Hounds	كلاب الصيد المجنحة
Mandeville, Bernar	ماندفيل، برنارد دي	Clartes	كلارتيس
Manzoni	مانزوني	Kelasres	كلاسرس
Manfred	مانفرد	Calvin	كلفن
Manly, John M.	مانلي، جون م.	Clement of Alexand	كلمنت السكندري
Manilius	مانليوس	Klinger	كلنجر
mano	مانو	Cleretie	كليرتي
Magny	ماني	Klemene	كليمينا
Council of Nycea	مجمع نيقية	Cleo	كليو (إلهة التاريخ)
Madame Roland	مدام رولان	Clion	كليون
Merick	مريك	Coridon	كوريدون
Mephistopheles	مفستوفليس	Corine	كورينا
Seraphs	ملائكة	Koestler	كوسلر
Milton	ملتون	Coleridge, Hartley	كولريدج، هارتلي
Geste Huguenote	ملحمة الهوجونو	Colles	كولز
Melville, Herman	ملفيل، هرمان	Countess of Pembe	كونتيسة بمبروك
Mendhelssohn	مندلسون	Keats	كيتس
Moody	مودي	Ceres	كيريس
Murray, Mac	موراي، ماك	Quinet	كينيه
Murray, Gilbert	موري، جلبرت	Cupid	كيوبيد
Morrel	موريل	Latian	لاتيان
Muller	مولر	Lamartine	لامارتين
Montepamasse	مونبارناس	Laius	لايوس

Herder	هيردر
Hero	هيرو
Hephaestus	هيفستوس
Hellas	هيلاس
Helena	هيلينا
Helios	هيليوس(الشمس)
Himera	هيمرا
Walpole	والبول
Whitehead	وايتهد
Waymark	ويمارك
Wordsworth	وردزويرث
W Canter of Utrec	وليام كانتر من اترخت
Japetus	يابتوس
Jacobi	ياكوبي
Eubulius	يوبوليوس
Europe	يوروبا
Euripides	يوريبدس
Yung	يونج
Euhemerus	يوهيميروس
Montesquieu	مونتسكيو
Monti	مونتي
Mithra	ميثرا
Mira	ميرا
Michel	ميشل
Michael	ميكائيل
Mill, J.S.	ميل، جون ستيوارت
Maimbourgh	ميمبرو
Menard, Louis	مينار، لويس
Minerva	مينرفا
Mutability	ميوتابلتي
Napoleon	نابليون
Natalie Conti	ناتالي كونتي
Nathan	ناثان
Knight	نايت
Neckham	نكام
Nemesis	نمسيس
Rhine	نهر الراين
Notopoulos	نوتوبولوس
Nietzsche	نيتشه
Niobe	نيوبي
Newton	نيوتن
Numenidus	نيومينيدوس
Abel	هابيل
Hades	هاديس(العالم السفلي)
Aaron	هارون
Holdone	هالدين
Hamlet	هاملت
Hitler	هتلر
Heracles	هرقل
Hermes	هرمس
Haskette, Thomas	هسكت، توماس
Hesiod	هسيود
Hesione	هسيون
Huxley, Aldus	هكسلي، ألدوس
Hunt	هنت
Hundukhu	هندوخو
Henri de Navarre	هنري دي نڤار
Henry, David D.	هنري، دافيد د.
Hugo	هوجو
Horace	هوراس
Homer	هوميروس
Hyperion	هيبريون
Hebe	هيبي(ساقية جوبيتر)
Hegel	هيجل
Hyginus	هيجنوس
Heraclitus	هيراقليطس

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز
الإشراف الفنـــى: حســـن كامــــــل



يدل التنوع فى رواية هذه الأسطورة على أنها أسطورة عضوية لها حياتها وموتها مثل أى عرف حى فى تاريخ الأفكار الإنسانية، كما يدل أيضًا على مدى تطويع رموز قصة بروميثوس وإبيميثوس فى مدارس الفكر المختلفة للتعبير عن مواقف هذه المدارس الأساسية من القضايا الكبرى لعلاقة الإنسان بالإله. حاول المحدثون القيام بما قام به القدماء من تأويل وإعادة التأويل وتحوير العلاقات بين عناصر القصة لتحقيق أهداف معينة، وفى كل الحالات يتم تحوير الأسطورة من جديد لتتخذ مثلاً جديدة. وعلى الرغم من التراكمات والحذف والتحوير، بقيت الرموز الأساسية للأسطورة كما هى دون تغيير، فلم يستطع أحد أن يغيرها لأنها غير قابلة للتغيير، فهى تعبر عن المشكلة الجوهرية بين السماء والأرض، تلك المشكلة التى ظهرت منذ بدء الخليقة، وما زالت لم تحل حتى الآن، أى مشكلة الخطيئة الأولى.

لوحة الغلاف للمثال: نيقولا سباستيان ادم

...ف شاكر